anxa
86-B
15054

Wilhelm Hausenstein

Rokoko

Mit 90 Abbildungen

München, R. Piper & Co. Verlag

KLASSISCHE ILLUSTRATOREN

VIII. ROKOKO

Fragonard: Der Kuß
Kupferstich von Marchand

ROKOKO

Französische und deutsche Illustratoren des achtzehnten Jahrhunderts

von

WILHELM HAUSENSTEIN

Mit neunzig Abbildungen
Zweite unveränderte Auflage
Drittes und viertes Tausend

MÜNCHEN 1916 / R. PIPER & Cº, VERLAG

„Aimer, c'est le grand point!
Qu'importe la maîtresse,
Qu'importe le flacon —
Pourvu qu'on ait l'ivresse!"

ALFRED DE MUSSET

Vorwort zur ersten Auflage

Es gab für die Gestaltung der vorliegenden Arbeit zwei Möglichkeiten: den Weg der reinen Stilanalyse, die sich nur mit dem ästhetischen Produkt als solchem auseinandersetzt, und eine Methode, die der Stilanalyse eine sozialgeschichtlich-biographische Orientierung mitgibt. Die erste Methode ist die literarisch dankbarere. Sie ist noch mehr: sie ist das Höchste kunstwissenschaftlicher Darbietung. Allein, sie hat bloß dann ein Recht, wenn die soziologisch-biographische Substanz, die im Kunstgeschichtlichen enthalten ist, bereits anderwärts genügend vermittelt wurde. Dies ist nun bei der Geschichte der Rokokographik nicht der Fall. Weder die gesellschaftsgeschichtliche Entwicklung des Dixhuitième, noch das Persönliche der Illustratoren ist so bekannt, daß eine Darstellung der Rokokoillustration von diesen Dingen absehen durfte. Darum befolgte dieses Buch die zweite Methode. Der durch das Wesen dieser Monographiensammlung vorgezeichnete äußere Buchumfang und die ausladende Fülle des Rokokomaterials gerieten dabei jedoch in einen Gegensatz: es war daher unvermeidlich, daß die Darstellung — wollte sie alles Wichtigste ganz kurz sagen — sich mitunter einer handbuchartigen Gedrängtheit der Mitteilung bediente. Auf diese Weise wurde indes dem kunstgeschichtlichen Interesse mehr gedient, als durch eine stilkritische Abstraktion, die eine genügende Beantwortung der Vorfragen einfach voraussetzt.

Das Material dieser Arbeit liegt in den Schätzen der Münchener Staatsbibliothek und der Münchener graphischen Sammlung. Ich danke diesen Instituten für das mir bewiesene Entgegenkommen. Ich danke auch dem Verlag, der meinen Text mit einem so reichhaltigen Illustrationenmaterial unterstützt hat.

Sterzing in Tirol, im August 1911.

Vorwort zur zweiten Auflage

Es bestand die Absicht, diesem Buch in der zweiten Auflage das abschließende Kapitel anzufügen, dessen es wohl entbehrt. Äußere und innere Gründe verhinderten die Ausführung dieses Vorhabens. Innere insofern, als es mir heute nicht möglich gewesen wäre, das Kapitel auf die Farbe dieses Buches zu stimmen, und

auch insofern, als ich hoffe, eines Tages dem allezeit kostbaren Thema eine ganz neue, vor allem eine weitere Formulierung geben zu dürfen. Vom Standpunkt des Inventars wäre zwar nicht viel Neues zu bringen; aber eben der allzu gedrängte Inhalt des Buches bedarf einer freieren Bewegung. Es ist mein Wunsch, alles, was hier nur Skizze mit heftig gehöhten Lichtern wurde, in späteren Jahren in die Breite, in die Höhe und in die Tiefe auszuführen.

Brüssel, im Februar 1916.

Rokoko

Das Zeitalter. Im Jahre 1762 erschien eine unvergleichlich luxuriöse Ausgabe der Contes de Lafontaine. Das Lieblingsbuch jener Generation wurde durch die vereinten Anstrengungen Eisens und Choffards zum berühmtesten livre à gravures des Jahrhunderts. Die beiden Bände kosteten noch 1792 — außerhalb ihrer Saison — die Kleinigkeit von sechzig Livres. Die Einbände, zumal die blauen und roten Maroquins Derômes, zu denen Gravelot den Entwurf geliefert hatte, wurden immer eigens bezahlt. Die Finanzierung der Ausgabe war nicht Sache eines einzelnen Verlegers, sondern einer Liebhabergenossenschaft: die Ausgabe nannte sich „Edition des fermiers généraux".

Die Bezeichnung klärt die soziale Herkunft der Buchkultur des Jahrhunderts zu einem guten Teil auf. Fermiers généraux — ein wirtschaftsgeschichtlicher Begriff, der an böse Dinge erinnert. Unfähig, die Staatswirtschaft als einen öffentlich-rechtlichen Gedanken zu denken, ganz gewohnt, sie als ein Attribut höfischer Privatwirtschaft anzusehen, verpachtete die feudale Monarchie seit Sully die indirekten Steuern an private Kapitalisten. Die fermiers zahlten dem Hof vorausvereinbarte Summen. Die fermiers waren syndiziert; von drei Gesellschaften hatte indes nur eine, die im Lauf der Zeit kapitalistisch konzentrierend die Zahl der Mitglieder von sechzig auf vierzig herabsetzte, volle Bedeutung: die ferme générale. Necker gab in den Sterbejahren des ancien régime die Roheinnahmen der ferme générale auf 186 Millionen Livres, den Reingewinn des Durchschnittsgesellschafters — zu niedrig — auf 75 000 Livres an.

Die bourgeoise Finanzaristokratie der ferme, sozialökonomisch Beherrscherin des französischen Dixhuitième, wollte im Ästhetischen nicht zurückbleiben. Finanzierten diese Generalpächter den problematischen Staatsbetrieb, verschafften sie Ludwig dem Sechzehnten jene 228 Millionen, die ihm im Lauf von fünfzehn Jahren als Gnadengeschenke aus den Händen glitten, vermittelten sie die 90 000 Livres, die er für seine imprimerie royale im Louvre Jahr um Jahr zu verbrauchen liebte, leiteten sie die Mittel herbei, mit denen die Königin und jeder der Prinzen eine Spezialdruckerei unterhielten, halfen sie dem und jenem Aristo, der die Kunst, die Bücher und die Frauen liebte, mit dem Geld, das nie stinkt, so wollten sie nicht nur Voraussetzungen schaffen, sondern, geborenen Genießern gleich, in kultivierter Freiheit die Lust am Ergebnis teilen. Diese seigneurialen Bourgeois, die von Hause Maier oder Huber hießen, legten ihre runden Überschüsse in Grundherrschaften an, die den Bürgernamen nobilitierend verlängerten — und akzeptierten mit Vergnügen alle daher stammenden idealen Verpflichtungen. Die Marquise de Pompadour war von Haus aus ein beliebiger kleiner Bankert namens Poisson — eine simple Jungfer Fisch, die man in der dritten Person anredet. Ihr Bruder war Abel Poisson. Er wurde mit ihrer Hilfe Marquis de Vandières; und obwohl ihn die feudalen Zungen den „Marquis d'avant-hier" tauften, bewies er nicht die leisesten bürgerlichen Schwächen, sondern die Delikatesse des geborenen Edelmanns, erlebte er, dem die Gunst des Königs bald den weniger zweideutigen Namen des Marquis de Marigny schenkte, die Ehren eines Oberintendanten der königlichen Kunstinstitute ohne den mindesten Rückfall in die naiven Geschmacklosigkeiten der Roture. Die alte Aristokratie hatte sich im Grunde der neuen Standesgenossen mit den peinlichen Elternnamen nicht zu schämen; der homo novus, der eques, ein Ménage de Pressigny, ein Beaujon, ein Poullain griff mit der nobelsten Gebärde in die Brusttasche, wenn ein armer junger Stecher ihn nach Tocqué auf das Kupfer brachte und ihm das Blatt dedizierte, auf dem er, très humble et très obéissant serviteur, den ausgedehnten Namen und das jugendlich glänzende Wappen des Parvenüs zu einem pompösen Sockel gestaltet hatte. Jene fünf Prozent der französischen Gesellschaft, die sich aus den Reihen der alten Aristokratie und der akklimatisierten bourgeois-gentilhommes rekrutierten, waren bald eine relativ enge Einheit; zum

mindesten waren sie es — mochten sie sich mit der französischen Revolution auch noch sehr verschieden auseinandersetzen — in den Augen der namenlosen, benutzten Menge, der Kleinbürger, der Bauern, einer vollen Million von Bettlern, die die Provinz durchstreunten, und jener vielen tausend Riccauts, die in Paris das Glück korrigierten.

So ist der Hintergrund, vor dem die Kunsthändler ihre Schätze ausbreiten: Generalpacht, Börsenumtriebe, Aktienbanken nach dem Muster des famosen Law, kolonialpolitische Fieber bis hinein ins beruhigte, feistwangige Holland, Gründeraffären ohne Zahl, Bubbles, wie die finanzpolitische Terminologie des englischen Industrieliberalismus zu sagen pflegte, eine etwas unparfümierte Atmosphäre von Whiggismus, in die sich auch der unverdächtigste Tory hineinfindet, wenn er Metall braucht. Hält nicht schon Madame de Maintenon, die Devote, in ihren frommen Fingern, mit denen sie die Kerze um Gebetbuch, Schleier und Hoflogenrampen bewegt, in ihren feinen Fingern, die sie in der Eremitage von Saint-Cyr zu unkontrollierbaren Gebeten faltet, die reinlichen Rentabilitätsberechnungen, auf die sich mit der Hilfe des Herrn ihr blühendes Kornwuchergeschäft gründet? Nimmt nicht Ludwig der Vierzehnte vor dem Geldjuden Samuel den Hut ab? Sieht sich nicht der Zettelbanken gründende Schotte von den Hofdamen geschäftlich heimgesucht, während er in der Ecke eines Hofes steht, um phlegmatisch die niederländischste aller Verrichtungen zu besorgen und sich dazu sans gêne eine barocke, angelsächsisch breitmäulige Zote zu leisten?

Wiewohl die Eindringlinge die Kultur der Geburtsaristokratie verjüngten, waren sie doch zugleich ein Element demokratischer Entwicklung; sie waren Bürger. Der exklusiven Art der Aristokratie entsprach von je das monopolisierte Bild: das originale Werk, die handgemalte Miniatur. Das achtzehnte Jahrhundert, das mit dem Geist bürgerlicher Emanzipation imprägniert war, erlebte einen seit den volkstümlichen Tagen des sechzehnten Jahrhunderts und seit der vom Demos des dreißigjährigen Krieges inspirierten Epik Callots unerhörten Aufschwung der Graphik. Es scheint, daß jede Hochkultur reproduktiver Techniken einen demokratischen Auftrieb in der Gesellschaft voraussetzt. Begreiflich: die graphischen Künste erfreuen viele. Nun hatte die Roture Zutritt zu den höchsten Möglichkeiten der Zeitkultur. Allein die Roture hatte ihre Grade.

Nicht alle konnten sich unmittelbar am reichsten Leben beteiligen. Die Masse verlangte wenigstens das Bild — den Kupferstich, durch den sich das Leben der Auserwählten des Bürgertums vervielfachte und imaginär auf die Menge übertrug; sie war zuweilen paradox genug, die Hochfinanz zum tiers état zu rechnen. Sicher hing Lafrensens Restaurant im Stich Denys, Baudouins carquois épuisé im Stich Delaunays an den Wänden des galanten Hauses, in dem die minder zahlungsfähige Mehrheit es lernen sollte, an den Glanz der Liebe zu glauben. Der Stichhandel nahm kapitalistische Betriebsformen an; war vordem der Stecher Verkäufer der eigenen Produkte, so machte die Arbeitsteilung den Verschleiß zur selbständigen Funktion — die Stichverleger traten auf. Sie wurden beträchtliche Herren, hatten besuchte Häuser, machten glänzende Geschäfte und zahlten lumpig — die Ballard, Basan, Brunet, Cars, Cazin, Chardon, Coignard, die Didot aîné und Didot le jeune, die Grégoire, Huquier, Jombert, Mariette, dann zumal Leute wie Odieuvre, der sich nach Willes ergötzlichem Bericht bei jeder Dukatenzahlung wie ein Vergifteter zu krümmen pflegte, und auch die Prault und Renouard. An Renouard, der doch manchem durch den Revolutionsklassizismus aus der Mode gekommenen petit maître etwas wie ein Gnadenbrot reichte, schrieb Augustin de Saint-Aubin in schlimmen Jahren: „Lieber Bürger . . . . . ich will Euch nicht das Zehnfache oder Zwölffache bezahlen lassen, nicht einmal einen Preis, der der gegenwärtigen Teuerung entspräche — aber das Dreifache kann ich sicher mit dem besten Gewissen fordern . . .“ Das ist ein Pröbchen. Es hinderte nicht, daß einzelne Künstler ihre Zeit hatten und dabei vorübergehend zu Geld kamen.

Auch darum war das achtzehnte Jahrhundert ein Kapitel aus der Geschichte der Demokratie, weil es nicht bloß unendlich viel schöne Literatur, sondern auch unendlich viel popularisierte Wissenschaft studierte. Man war polyhistorisch. Rousseau trieb Chemie und Pflanzenkunde, Diderot — man merkt es aber auch — viel Algebra; Montesquieu schrieb nicht nur über den Geist der Gesetze, sondern auch über den Schall und über die Insekten, Voltaire nicht nur den Mahomet, sondern auch über Newton und über die Natur des Feuers. Man sieht: die Polyhistorie wandte sich mit Vorliebe exakten Disziplinen zu. Es ist die spezifische Wissenschaftlichkeit der Zeitalter, die in der Politik

1. Watteau: Bonjour. Radierung von Boucher.

volkstümlich-revolutionär, in der Ethik naturalistisch, in der Kunst hervorragend sinnlich sind. So war das Dixhuitième. Es begünstigte natürlich die illustrative Aufmachung des Buches auch in der Wissenschaft. Cochin zeichnete den Titel der Encyclopédie. Nur die Zeiten der spezialisiertesten Fachgelehrsamkeit verachten die Illustration. Das Volk ist auch als Publikum der Wissenschaft sinnlich — das Volk der Laien. Das Dixhuitième war wie das Reformationszeitalter ein Laienjahrhundert.

Bis hierher alles Fragen der Form. Allein die Sache selber? Der psychologische Grundfaktor? Das war der unbändige Drang des Jahrhunderts, sich mitzuteilen: sich zu schreiben, sich abzubilden. Lebendige Zeiten werden nicht müde, sich ihrer Wichtigkeit bewußt zu sein und dies heidnische Selbstgefühl bei jedem Anlaß zu projizieren. So das achtzehnte Jahrhundert; es lebte, lebte sich und distanzierte sich ohne Unterlaß von sich selbst, indem es sich betrachtete und das Bild mit einem zweiten, dritten, vierten Reflektor auffing. Es spiegelte sich bis in die Unendlichkeit; so ist die Metaphysik unmetaphysischer Zeitalter. Dies Jahrhundert der Erde war geschickt; es hatte die vollkommene Technik des Daseins. Es wußte, daß man sich vor dem Versinken in aschgraue Problematik rettet, wenn man sich unermüdlich mit künstlerischer Sinnlichkeit reproduziert.

Und wer war man? Man war im achtzehnten Jahrhundert von Generation zu Generation recht verschieden. Man begann heroisch: man glitt auf der fallenden Kurve des style Louis quatorze hinab, um dann an einer steilen, kecken Kurve hinaufzuschnellen, die man Régence nennt. Des Erotischen ist in der Welt ein wenig viel. Allein, was hilft der etwas ennuyierte Geschmack gegenüber den Wirklichkeiten? Zumal gegenüber dem beharrlichen enfin der Frau des achtzehnten Jahrhunderts? Es ist nun so: die Kulturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts ist Geschichte des Verhältnisses der Menschheit zur Frau. Die Régence warf allen Ballast aus: die großen Leidenschaften der klassischen Zeit wurden zu Diminutivleidenschaften, zu passionnettes. Nicht ohne Übergang. In Watteaus Liebesszenen ist noch etwas von dionysischem Rausch, etwas Religiöses, unsäglich weiche Hingebung an eine objektive Macht, die Schicksale ausstreut. Aber diese Macht heißt nicht mehr amour mit der an Racine und Corneille gemahnenden Betonung, sondern désir, volupté. Das Zeitalter Bouchers wußte auch das Grandiose der

kultivierten Wollust nicht mehr; nun begann in der Liebe die Herrschaft der ganz kleinen Formate. Das heißt, daß man 1750 oder 1760 nicht nur sehr niedlich, sondern auch sehr klug liebte. In der Liebe dieser Generation war etwas von dem absolut respektlosen Rationalismus der Aufklärung. „Les femmes de ce temps n'aiment pas avec le coeur; elles aiment avec la tête." Galiani kannte seine Zeit. Und er selber bewies, daß in der Liebe vom Rationalismus ein gerader Weg zu einem brillanten Zynismus führt, als er erklärte, die Tugend der Jungfrau gleiche der des Fürsten — der Begriff sei wahrscheinlicher und angenehmer als die Sache. Das war nicht Epigramm, sondern Überzeugung. Wahrscheinlich hätte die Eminenz des Herrn Erzbischofs und Reichskurerzkanzlers, der feine Baron von Erthal, zu diesem inbrünstigen Bonmot mehr besonnen als belustigt gelächelt. Die Frauen selber dachten so. Madame de Choiseul erklärte: „Quoi qu'on aime, c'est toujours bien fait d'aimer." Schon 1731 fixierte Marivaux den neuen Typus des erobernden Cupido, der zur lyrisch geräuschvollen Keuschheit des grand siècle in überlegenem Gegensatz steht. „Vos amants ne savaient que languir, que faire des hélas et conter leurs peines aux échos des alentours . . . mes sujets ne disent point: je meurs . . . ils ne disent point: faites-moi grâce; ils la prennent — et voilà ce qu'il faut." Das Zeitalter bildete ein förmliches Theorem der Eroberung aus; es gipfelte im galanten Dogma vom „glücklichen Moment". Der glückliche Moment — wie viele Stiche des Jahrhunderts haben nicht diesen Titel — war der gegebene Augenblick für den dévirginateur, der es noch lieber sah, wenn die Gegnerin die Mathematik der Liebe schon gelernt hatte, weil sie ihre Widerstände dann raffinierter berechnen konnte. Die routinierte Frau war der selbstverständliche Geschlechtstyp, die Jungfrau eine langweilige Anomalie. Es verstand sich, daß die Dame aus der überlieferten Reserve heraustrat und als tätiger Partner ins Spiel schritt. Sie gab sich dabei zunächst mütterliche Allüren; sie begönnerte jene ephebischen Leutnants, die das Zeitalter Cherubime nannte — wir kennen die Figur durch Beaumarchais. Aber die Frau blieb nicht dabei: Madame de Polignac und die Marquise de Nesle duellierten sich einmal wegen eines sehr bewährten Löwen. Und die Liebe des Jahrhunderts war komplex. Neben die Erotik, die von den Goncourts der Machiavellismus der Sexualität des Dixhuitième genannt wird, neben eine Liebe,

die das Hirn zum Geschlechtsnerv machte und die frivolen Siege dämonischer Ironie köstlicher nannte als den Reiz der leisesten körperlichen Berührung, trat alsbald die eine und die andere platonische Sekte. Und mehr: neben dem Marquis de Sade lebte die Überschwenglichkeit des unbeirrten Sentiments. Dem Sentiment gehörte die neue Zeit — die Ära Louis seize. Die Katastrophe begann selbstverständlich englisch: Miß Stafford diente dem Verfasser des obszönsten Zeitromans, des „Sofas", wie eine gefallene Nonne. Und es kamen alle die großen Aktricen der empfindsamen, der tränenden Liebe — Mademoiselle Aïssé, Mademoiselle Lespinasse, die Prinzessin Condé. Die Liebe kehrte zum großen Stil zurück; sie erschien wohl minder rhetorisch, war aber den erhabensten Beispielen der klassischen Bühne sachlich gewachsen.

Der gottesfürchtige Leipziger, der den berühmten sanften Schimmel ritt, der liebe Gellert, hat einmal dies Sprüchlein gewagt:

„Der letzte Tag in ihrem Bunde,
Der letzte Kuß von ihrem Munde
Nahm, wie der erste, sie noch ein.
Sie starben. Wann? Wie kannst du fragen?
Acht Tage nach den Hochzeitstagen —
Sonst würde dies nur Fabel seyn ..."

Es will viel heißen, wenn die Geschichte der Sittlichkeit selbst diesen Dichter überbot. Auf das Zeitalter Bouchers, Baudouins, Eisens folgte die robinsonadenhafte Keuschheit des sterbenden Rokoko — und sie war mehr als eine neuropathische Stimmung der Welt, in der man sich langweilt. Der neue Ton begann bukolisch im Züricher Kulturkreis. Geßner übte unerhörten Einfluß in Frankreich; er konkurrierte erfolgreich mit der Invasion der literature of melancoly. Kein Graphiker in Frankreich, der Geßner nicht illustriert hätte. Die neue Richtung war eminent bürgerlich; der marchand de Londres rührte ganz Paris zu Tränen, und Lillo, Fielding, Richardson wurden vielübersetzte Modeautoren. Deutschland erfüllte sich mit Gräberschauern, Mondschein, Gotik, Shakespeare und allen vorromantischen Sensationen. Frankreich stand fester in seiner zierlichen Kultur und begnügte sich damit, ihr einen englischen flair zu geben. Immerhin galten Hogarths Blätter damals so viel wie heute die Spezialnummern des skandalisierenden Matin. Auch die Deut-

schen wurden wahrgenommen. 1766 sprach das Journal encyclopédique entzückt über den Laokoon, an den die Welt im übrigen glaubte, ohne ihn zu lesen. Der Kunstgeschichte Winckelmanns widmete die „Gazette litéraire" die schmeichelhafteste Rezension, und 1781 begann Hubers gediegene Übersetzung zu erscheinen. Die Franzosen rühmten Sulzer, Mendelssohn und Ludwig Hagedorn — die Vertreter der neuhumanistischen Kultur, wie immer sie hießen. Und in Frankreich selber trat Laugier, der klassizistische Abbé, gegen die Rocaille auf.

Die neue Formal war im Grund sehr einfach: sie lautete auf edle Natürlichkeit. Natürlichkeit war die Ergriffenheit, mit der die Menschen die neuentdeckten angeblichen Urformen des Daseins bestaunten. Rousseau prägte das Schlagwort: „Exister, pour nous, c'est sentir." Man parlierte in den Salons der Finanz von Rousseau, der mit Empfindung botanisiert und, jeder Nerv ein Sentiment, in die letzte Abendröte seines Lebens hinausblickt. Jeder trieb es nach besonderem Maß: Greuze erfand den sentimentalen Flirt, die Damen präparierten sich eine figure à sentiment, Madame d'Esparbès ließ sich zur Ader, um blasser zu sein, und die Prinzessin Lamballe brach den Rekord, indem sie vom Duft eines Veilchensträußchens in eine zweistündige Ohnmacht fiel. Die Doktoren legten schon die Finger an die Nasen und handelten in wohlelaborierten Thesen „de melancolia et morbis melancolicis". Für die sentimentale Hysterie erfand man den technischen Spezialausdruck „vapeurs". Die Damen mit den vapeurs, die grâcieuses agonisantes waren bald die Heldinnen der Graphik — bis hinein in die Cochonnerien, die bei Cazin in Reims und Paris unter Umschlag gehandelt wurden.

Das waren die Exzentrizitäten einer kurzen sozialkulturellen Rekonvaleszenz, die übrigens auch sehr nette Seiten hatte. Voltaire gab auf seinem Gut Ferney das Beispiel eines bon seigneur, wie ihn die physiokratische Agrarpolitik der Zeit erwartete. Und die Frauen kamen nach einer Epoche der Sterilität allgemein zu einer fast landwirtschaftlichen Fruchtbarkeit. Breitinger und Rousseau und Diderot priesen laut das mütterliche Stillen; Fragonard malte die heureuse fécondité — Frago, der Windhund. Es wurde in Paris Mode, Mamachen zu sein. Marquisen beugten sich vor dieser plebejischen Sitte.

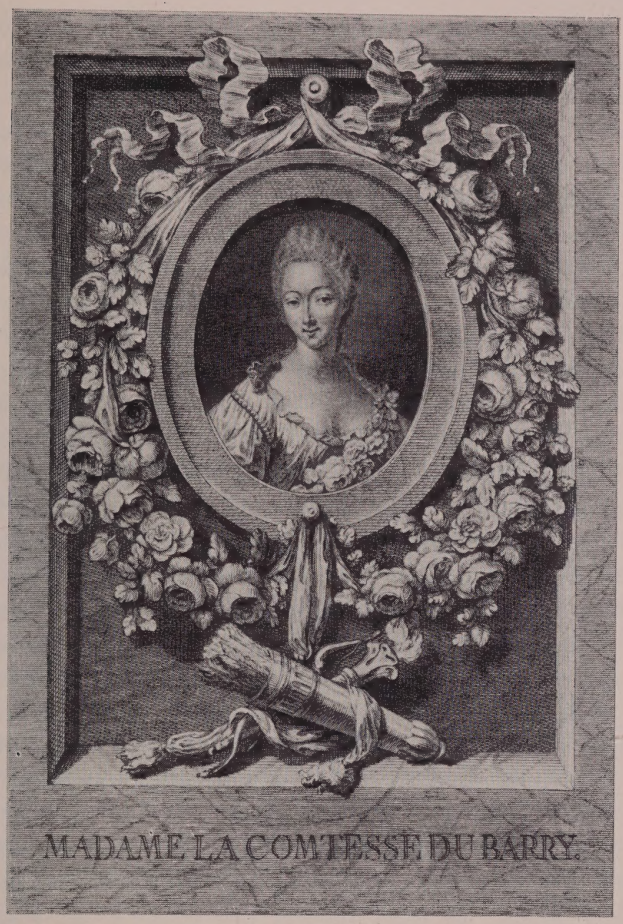
Es gibt eine Novelle Marmontels, in der die letzte Epoche des Rokoko Gestalt erhält. Annette und Lubin, zwei Waisen-

kinder, hüten um eine Hütte undefiniert arkadischen Stils eine theokritische Herde. Eines Tages merkt der Bailli, wie sich Annettens feine Taille rundet. Er fragt und hört. Die Dreizehnjährige erkennt mit verwundertem Entzücken, daß das bébé, das sie kriegen soll, die Folge gewisser Zärtlichkeiten ist, die Lubin naiv der Naiven erwies. Aber Annette und Lubin haben gesündigt, und die Sünde ist nicht gutzumachen, weil die kanonischen Gesetze den Geschwisterkindern die Ehe verbieten. Da geht Lubin mit Annetten zum bon seigneur, der es liebt „qu'on fasse des enfants". Der Gutsherr erreicht den Konsens beim Papst — und dieser Papst mußte Benedikt der Vierzehnte heißen. Die Novelle ist übervoll von zeithistorischen Spitzen. Es versteht sich, daß Annette die Musik der Stadt entsetzlich findet und mit dieser Musik das Inkommensurable vergleicht — den Gesang der Nachtigall. Wenn ein Zeitalter zu Nachtigallen in die Sommerfrische geht, dann schickt sich die Dialektik der Geschichte immer an, eine Schar unbedenklicher Jakobiner auszurüsten.

Nachklassische Künstler. Der Kupferstich des siebzehnten Jahrhunderts war vielfältig entwickelt. Den offiziellen Titel jenes Zeitalters der Graphik machte das repräsentative Stichporträt, das im Werk Gérard Audrans, Edelincks, Nanteuils, Nicolas Poillys bedeutende Beispiele hinterließ, und daneben die chalkographische Wiedergabe des klassischen Historienbilds vom Schlag der Alexanderschlachten Lebruns. Zu diesen Leistungen verhielten sich die Bettler oder die misères de la guerre Callots, die quirlenden Reitergefechte della Bellas, die sonnenlyrischen, besinnlich-dilettantischen Landschaftsradierungen Claude Lorrains wie eine heimliche Fronde zur Regierung.

Das achtzehnte Jahrhundert entschied sich nach dem Vorbild dieser Fronde, zu der man noch Leclerc und selbst Bosse zählen mochte, für das Prinzip des Zeitrealismus. Aber auch die Traditionen des grand style wurden nicht verloren. Fragonard, ja Gabriel de Saint-Aubin rang mit Rom. Die Stecherdynastie der Drevets reichte die Überlieferungen Nanteuils den Porträtstechern des neuen Jahrhunderts hinüber; Daullé, Schmidt, Wille, selbst Gaucher, der das minuziöse Porträt der Dubarry mit einer Rosenguirlande des Rokoko umwand, sind ohne jene konservativen Porträtstecher nicht denkbar. (Abb. 2.)

Die Porträtisten beider Jahrhunderte sind gern illustrativ; sie renommieren, imponieren, gefallen, suchen Beziehungen zu



2. Gaucher: Madame Dubarry. Kupferstich.

einer stolzen Beschriftung. Aber auch die Illustration im engeren Sinn nahm das Erbe des großen Jahrhunderts noch eine Weile gerne an. Der früheste beachtenswerte Typ des Buchillustrators war im neuen Jahrhundert Bernard Picart. Er lebte von 1673 bis 1733 und schuf, geborener Pariser, der mit dem Vater als Hugenotte emigriert war, in Amsterdam. Picarts Vater Etienne liebte es, mit dem Beinamen le Romain auf italienische Tage anzuspielen. Seine Stiche haben vom klassischen Stichstil freilich weniger antike Gebärde als technische Steifheit. Der Sohn ist viel erquicklicher. Wenn er gleich die spröde Weise seines Lehrers Leclerc nicht verleugnete, so bedeutete doch sein Anteil

an der Telemachausgabe von 1734 oder am Ovid des Abbé Banier eine Bereicherung des technischen Ausdrucks und auch schon eine halbe Versöhnung des klassischen Tons mit der beweglicheren Komposition des Rokoko. Dem Meister schmeichelt auch die Stechkunst seiner Mitarbeiter, zumal der Folkema und Gunst, deren Platten steigende Eleganz nicht vergeblich anstreben und das materielle Gewicht des alten Taillenstichs zum Vorteil lockerer Ätzung und emanzipierter Grabstichelführung schon bewußt hinausdrängen; ihm schmeichelt auch die relative kompositionelle Grazie der Entwürfe Debries, Dubourgs zum Epos Fénélons.*) Charles-Louis Coypel, der sein Leben — die Zeit von 1694 bis 1753 — in Paris verbrachte, bedeutete weniger durch die Entwürfe zum Don Quichotte als durch kleine zeitgeschichtliche Notizen eine beträchtliche Neuerung. Leider gehört seine histoire d'une dévote, die ihn mit dem Zeitalter Gillots und Watteaus verbindet, zu den Seltenheiten — aber schon die Titel sprechen: la dévote à la messe — elle querelle sa servante — elle calomnie son prochain — usw. In diesen Sachen fand Coypel auch den wichtigen zeithistorischen Weg zum kleineren Format. Seine Entwürfe zum Don Quichotte sind Bilder; sie gehen in der Tat auf Coypels Gemälde im Schloß Compiègne zurück und entbehren schon darum des Muts zur graphisch intimen Groteske. Die Entwicklung sicherte sich im übrigen durch andere: stärker durch die Mitarbeit Jean-Baptiste Troys an der Henriade von 1728 als durch die Entwürfe der Lemoine und Vleughels. Wo Cochin der Vater nach Troy stach, da kam bereits die lockere, an die Palette erinnernde graphische Art der Gruppe um Watteau zum Sieg. Gleich Coypel hat Troy auch schon der stofflichen Besonderheit der Watteauschule gehuldigt: er schuf zeitrealistische Gesellschaftsszenen — die conversations galantes —, die Cochin gestochen hat. Aber der Doppelnaturen aus jener Zeit sind viele. Zu den bedeutenden zählte Jean-Baptiste Oudry, der von 1686 bis 1755 gelebt hat. Er kam von Largillière; anfangs neigte er zum repräsentativen Porträt und zur Historie. Der feine Lehrer selber leitete ihn zum Tierbild. Hier erwarb Oudry zu den künstlerischen auch die äußeren Ehren:

*) Reizende Blätter Picarts und der Picartschule im vollen Rokokogeschmack finden sich im Bremer Kupferstichkabinett (Sammlung Meier).

die Akademie holte ihn 1719 aus der sehr illegitimen Lukasgenossenschaft, und der König machte ihn zum peintre des chiens du Roy, zum Direktor der Tapisserien von Beauvais und zum Chef der Gobelins. Oudrys Denkmal ist die große Prachtausgabe der Fables Lafontaines von 1755. Ein später Versuch zu einem illustrativen Monumentalstil — die Entwürfe waren übrigens schon 1734 fertig: das Format, die stilistische Konzeption ist grand siècle, aber die inneren Dimensionen sind doch unbezweifelbares Rokoko. (Abb. 3 und 4.)

Gillot, Watteau und Boucher. Claude Gillot war der erste, der die Rasse des neuen Jahrhunderts hatte. Wie Watteau war er von Haus aus Provinzblut: er wurde 1673 in Langres geboren — ein Sohn der Champagne mousseuse. Der Vater stickte; er malte auch, namentlich Wappen und Prozessionstafeln, und entließ den Sohn ungern ins sündhafte Paris. Claude begann bei einem dunkeln Historienmaler; als der Lehrer starb, ging Gillots Tugend ein, und nun stellte er sich mit beiden Füßen ins Leben der Hauptstadt — der Mensch und der Künstler. Von seiner Malerei, die Valabrègue an die Palette Lancrets und Chardins erinnert, sind kümmerliche Reste übrig: Bauernszenen, die mit den Augen des jüngeren Teniers, doch an französischen Modellen gesehen sind, auch Régencegesellschaft mit etwas Hofmythologie. Im übrigen trieb Gillot ziemlich alles. Das Musée des arts décoratifs bewahrt kunstgewerbliche Entwürfe des Meisters — die Goncourts würden sie „Déjeuners der einfallenden Sonnenstrahlen“ nennen; und von den Panneaux, den Bühnenkostümentwürfen, den Clavecindeckeln, Waffenornamenten und Bonbonnièren wandte er sich zu beliebiger Stunde ab, um den schottländischen Finanzschwindel, dem auch er zum Opfer gefallen war, in satirischen Allegorien anzugreifen oder auch mit dem Stift auf die Gassen, in die Theater zu laufen. Die Akademie war unbefangen genug, Gillot aufzunehmen. Akademischer Ehrgeiz verdirbt den Charakter: so präsentierte Gillot zur Rezeption ein fades Bild des Gekreuzigten, das so wohl gefiel, daß der Künstler im Protokoll als peintre de sujets modernes figuriert. Wie wenig er zum Akademiker taugte, bewies er schon dadurch, daß er bei relativ jungen Jahren — 1722 — dahinging. Man muß Gillot in seinen illustrativen Suiten suchen: am wenigsten in der Serie zum Leben Jesu, viel eher in den Jagdszenen, die Cochin der Vater, oder in den moeurs et usages, die Caylus

3. Oudry: Eine junge Witwe. Ätzung von Marvie, Stichelarbeit von Beauvais. Aus Lafontaine: Fables choisies (Paris 1755).

4. Oudry: Feldmaus und Stadtmaus. Kupferstich von Ouvrier. Aus Lafontaine: Fables choisies (Paris 1755).

5. Gillot: Vignette. Radierung. Aus Houdard de la Motte: Fables nouvelles (Paris 1719).

radierte. Am besten erkennt man ihn natürlich in den Blättern, die er selber fertigmachte: in den Satiren, in den Diablerien, in den Szenen aus dem italienischen Theater und zumal aus den zahlreichen Illustrationen, die er für die wundervolle Ausgabe der Fables nouvelles de la Mottes von 1719 geliefert hat. Ein wesentliches Element der Überlieferung, das ihm zustatten kam, war jene mathematische Raumempfindung des siebzehnten Jahrhunderts, die auch Callot besaß, jene galileische Lust an der perspektivisch ermittelten Dreidimensionalität des Himmels. Auch das mag Gillot bei dem Lothringer und den Italienern des siebzehnten Jahrhunderts gesehen haben, wie man den Menschen nahperspektivisch vor die kosmische Weite der Landschaft hinstellt — wie man die scharf umrissene Energie des Vordergrundes gegen die allgemeiner, unpräziser organisierte Erhabenheit des Weiten und Fernen ausspielt. Sicher hat Gillot die durchsichtigen Gefüge der Radierungen Rembrandts bewundert. Aber dies Genie hat die Last der Überlieferungen ganz persönlich getragen. In seinen Radierungen ist das Fluidum zu Hause, das nur ein Künstler von Art der Welt verleiht. Betrachtet man die laublosen jungen Bäume, um die eine laue Luft des Vorfrühlings spielt, nicht mit

6. Gillot: Vignette. Radierung. Aus Houdard de la Motte: Fables nouvelles (Paris 1719).

der Andacht, die uns überwältigt, wenn sich uns zum erstenmal ein Stück Natur offenbart? Ist eine kluge Raumästhetik jemals ursprünglicher verstanden und verwendet worden als in dem Blatt mit dem Rosenstrauch, den schwärmenden Insekten und dem versenkten Orchester des Hintergrunds, der trotz aller lyrischen Unendlichkeit eine kontrapunktisch feste Musik heraufsendet? Das Blatt ist Händel. (Abb. 5 und 6.)

Antoine Watteau dankte Gillot diese geniale Vorarbeit. Er kam etwa 1705 zu ihm in die Lehre. Watteau kam von einer trüben Vergangenheit. In Valenciennes, der Stadt, in der er 1684 geboren war, hatte er mit einem Vater gekämpft, der ihn dem ehrsamen Gewerbe der Familie, der Dachdeckerei, erhalten wollte. Watteau verließ die Heimat als Flüchtling. In der Hauptstadt arbeitete er bei einem Bourgeois, der, ingeniöser Kapitalist, Lehrlinge und Gehilfen einer zweckmäßigen Arbeitsteilung unterwarf und die einen nur Himmelsbläue, die anderen nur Blätter, die Dritten nur Glanzlichter malen ließ. Watteau hatte den Vorzug, um einen Wochenlohn von drei Francs ganze Figuren malen zu dürfen: er produzierte den heiligen Nikolaus im Dutzendbetrieb. Mit Gillot verband ihn dann innige Freundschaft. Watteau ver-

stand sich nach der Art des Lehrers zunächst leicht zu kunstgewerblicher Arbeit; aber innerste Neigung trieb ihn bald zur Malerei. Aus dem Bericht des Grafen Caylus scheint zu erhellen, daß Gillot den Freund hier nach kurzer Zeit nicht mehr fördern konnte; krankhafte Verstimmungen Watteaus und unangenehme Launen des etwas bizarren Gillot taten das übrige. Watteau ging zu Gérard Audran ins Luxembourg und arbeitete dort leidenschaftlich nach den Rubensbildern der Medicigalerie. Günstling reicher Financiers und Mäcenaten, Crozats, Juliennes, lebte Watteau später in guten Umständen. Pathologischer Drang nach einer Einsamkeit, in der sich jener fieberhafte Arbeitstrieb des dem Tode Geweihten auswirken konnte, ließ den Meister nach dem nebligen London ziehen. Von dort kam er bald mit hoffnungsloser Blässe zurück; er starb 1721 zu Nogent bei Paris an einer kranken Brust. Er starb als armer Pierrot. An jenen von Geist und Empfindung zuckenden Liebesgesprächen, an jenen schwülen Gondelfahrten, an allen jenen Seligkeiten, denen er aus seinem eigenen tiefen Herzen erst das Letzte menschlicher Innigkeit und künstlerischer Schönheit schenkte, hatte er nie handelnden Anteil haben dürfen.

Watteau war indes nicht nur Maler, sondern auch ein eminenter Graphiker. Das beweisen die herrlichen Rötelzeichnungen des Louvre, am meisten jene Kavaliere, die in einer unglaublich akzentuierten, fast stacheligen, florettmäßigen Technik gegeben sind. Watteau hat auch radiert; leider sind seine Trachtenfiguren und seine Typen aus der italienischen Komödie — Pierrot, Harlequin, Scapin, Colombine — nicht im ursprünglichen Ätzzustand, sondern nur in Grabstichelüberarbeitungen anderer — Thomassins, Simonneaus — erhalten. Lieber mag man Watteau in den zahllosen Reproduktionen begegnen, die der Stab seiner Stecher, ein glänzender Stab, geschaffen hat. Benoit Audran, Aveline, Baron, Cars, Cochin der Vater, Joulain, Larmessin, Liotard, Scotin und viele andere haben mit beherrschender Vorliebe Watteau gestochen und ihm dabei eine leicht illustrative Wendung gegeben. Jedem der Stecher lieh die hohe künstlerische Freiheit des Meisters ein Maß neuer technischer Kühnheit, und so entwickelte sich zumal um Watteaus Werk herum ein Stichstil, der dem alten, in Taillenparallelen und Kreuzlagen erschöpften Schema eine neue Möglichkeit gegenüberstellte. Der alte Taillenstich war eine neutrale, an sich selber — graphisch

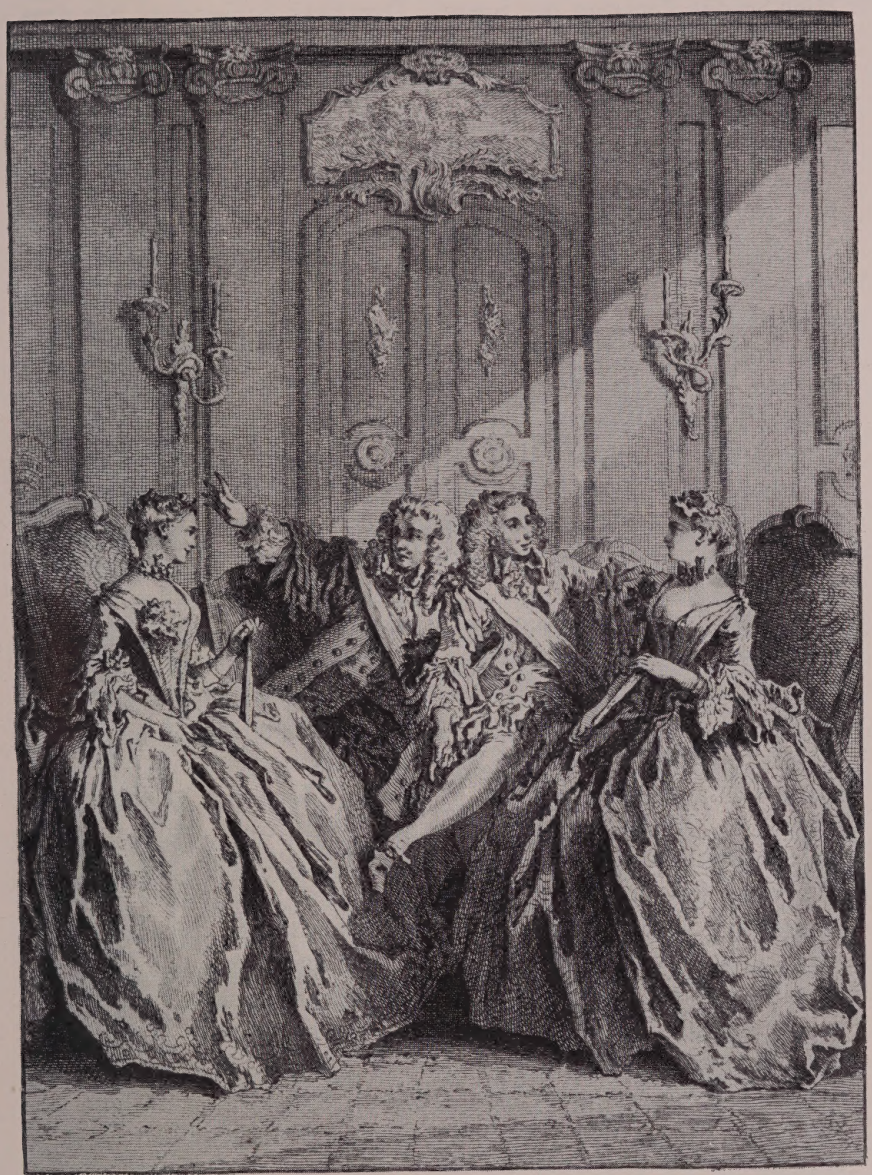
7. Boucher: Kopfleiste. Kupferstich von Joullain. Aus den Oeuvres de Molière (Paris 1734).

— ganz ausdruckslose Technik gewesen. Watteaus Temperament teilte den Stechern eine gewisse technische Erregung mit, die sich von selber der turbulenteren Radierung zuneigte und den Grabstichel nur noch als Retoucheinstrument gelten ließ. Dazu bezeichnet den neuen Stil noch dies: der Stich wuchs wie bei dem reifen Callot immer mehr aus der belichteten Fläche hervor, gewann eine hellmalerisch empfundene Breite. Den gewaltigen Umschwung bemißt man am besten, wenn man jenes Album durchblättert, das Handzeichnungen Watteaus durch Radierungen des Grafen Caylus, Bouchers und anderer reproduziert. Der Pierrot, den Boucher radierte, ist in der kapriziösen, zackigen Nadelführung, die Watteau zu fordern hatte, in seiner weißen, offenen Art das schärfste Gegenteil des alten Linienstichs, für den die Tonhöhen doch immer nur dem Schwarzen abgerungene Fragmente waren. (Abb. 1.)

François Boucher begann im Schatten Watteaus als Graphiker. Der Vater war Stichhändler und Stickmusterzeichner. So wuchs der junge Boucher, der 1703 zur Welt kam, in das Metier hinein. Die eigentliche Schule war ihm aber die Unruhe des alten Paris. Boucher mag einer der ersten gewesen sein, denen die Händlertypen der Gasse künstlerisch auffielen; er ist in jedem Fall der Vorläufer Bouchardons, dessen cris de Paris von 1746 stammen, und der noch späteren Wiener Kaufrufe Brands oder der feinen Gassenhändlerserie Kobells. Das literarische Pendant der Skizzen Bouchers, die 1737 von Lebas und Ravenet gestochen wurden, ist Merciers Tableau de Paris, das Duncker illustrierte. Die stecherische Ausbildung empfing Boucher im

fleißigen Atelier des Laurent Cars. Aber er wuchs rasch über die reproduktive Arbeit hinaus; zur großen Molière-Ausgabe von 1734 lieferte Boucher die Entwürfe, der Lehrer die Platten. Bouchers Molière würde allein genügen, das Andenken des zugunsten der drei ganz Großen — Watteaus, Chardins, Fragonards — unbillig Unterschätzten für alle Zeiten zu retten. Boucher hat ziemlich viel illustriert. Er arbeitete für eine Serie zu den Contes Lafontaines — die sogenannte suite de Larmessin, an der im übrigen auch Eisen, Lancret, Lemesle, Lorrain, Vleughels, Schmidt und andere beteiligt waren — und für Baniers Ovid, auch für den Boccaccio von 1757. Boucher war endlich der Illustrator des Acajou vom Herrn Duclos. An diese Illustrationen knüpft sich eine niedliche Geschichte. Der Graf Tessin schrieb das sehr artistische Romänchen Faunillane. Nicht um es zu schreiben — o nein. Sondern um bei Boucher Illustrationen zu bestellen? Ebensowenig — sondern um durch die Bestellung geschäftiger Hausgast zu werden und so der entzückenden Madame Boucher nahe zu sein, deren Reize von allen Armiden und Dianen ihres Gatten gemeldet wurden. Tessin stand davon ab, den Roman zu veröffentlichen, sobald die Illustrationen fertig waren; er gab die Kupfer seinem Freund Duclos, der seinen Esprit darum gruppierte. So illustrierte das Dixhuitième — so ganz aus dem Leben heraus und ohne jede professionelle Feierlichkeit. Boucher verdiente den Grafen; denn obwohl er die Würde des académicien um die schmalen Schultern trug, obwohl er um 1750 die Würde eines ästhetischen Diktators in den zarten Händen hielt, liebte er die leichten Seiten des Daseins — die Feste der Pompadour, die Kulissen, hinter denen die Morphi, die Camargo, die Guimard in koketten Déshabillés zu sehen waren, und es ist kaum fraglich, daß der kleine, porzellanene Maler mit den Mandelaugen die Rivalität mit vielvermögenden Prinzen wie Soubise zu bestehen wußte, bis ihn ein Maitag des Jahres 1770 von der epikureischen Liebenswürdigkeit des Daseins abholte.

Die Wahl ist schwer, aber schließlich bleibt neben etlichen Putten (Abb. 7) das Blatt zu den précieuses ridicules im illustrativen Werk Bouchers doch der Stern. Die Säume der Damenroben berühren sich ganz leise, und darüber tanzt in halb naivem, halb berechnetem Spiel, in geistreicher Eigenbewegung die seidene Wade des Kavaliers wie über eine Brücke.



8. Boucher: Szene aus den Précieuses ridicules. Kupferstich von Cars. Aus den Oeuvres de Molière (Paris 1734).

Hier ist das Zentrum der Szene. Der Herr konversiert mit dem psychophysischen Organ; er projiziert seine ganze Salonberedsamkeit in den Glanz der Escarpins — in die sensible Extremität des Rokokomenschen, dem die Tugend des Herzens gleich nach der Kultur der Epidermis kommt. Und die Sonne glänzt in das sinnlich-spirituelle Interieur. Auch sie hat intime Spezialitäten. Ein Strahl unterhält sich mit dem Profil der Wand und merkt, daß er die gesellige Verpflichtung hat, je nach dem Verhältnis von Ausladung und Eintiefung gebrochen zu erscheinen. (Abb. 8.)

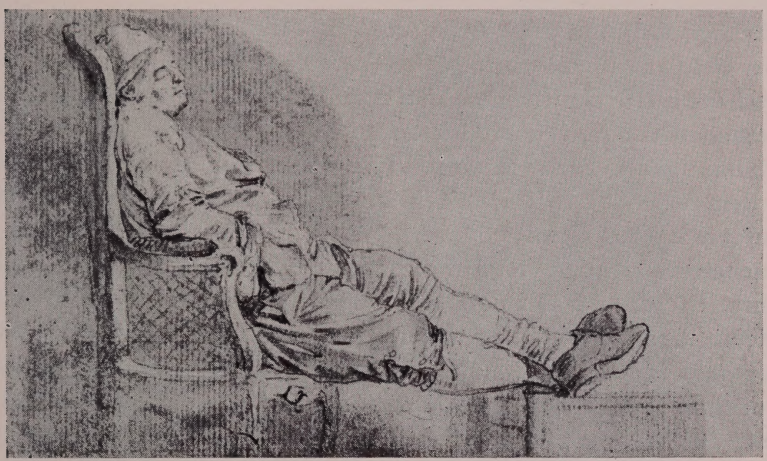
Lebas und Wille. Bouchers Kunst bestimmte die galante Illustration, die sich nach der Mitte des Jahrhunderts zu ihrer höchsten Höhe erhob. Der Einfluß galt zunächst thematisch, kulturell; er galt aber auch der Ästhetik des Nackten und der galanten Komposition. Das Handwerkliche kam den Illustratoren nun nicht von Boucher, sondern von zwei Berufsstechern, die wie Erzväter der Graphik in ihrem Jahrhundert standen.

Lebas war typischer Sproß des Pariser Kleinbürgertums. Der Vater, dem er 1707 geboren wurde, war Meister Perückenmacher, und der Sohn liebte es, zeitlebens Coiffüren und Accomodagen mit liebenswürdig unbeirrbarem Klassengefühl zu begutachten: „Je m'y connais — je suis fils de maître." Im übrigen gab er sich gern eine noble Tournure. Er hatte armselig angefangen. Eines Tages führte die verwitwete Mutter ihren Eulenspiegel Jaques-Philippe in einen Trödelladen, staffierte ihn von Kopf bis zu Fuß sozusagen neu aus und entließ ihn als respektable Heldenmutter des tiers état mit der bündigen Erklärung, er soll nun selber zusehen, wie er fortkomme. Und er kam fort. Er trat bei einem obskuren Stecher ein. Zum Glück bekam er bald Blätter Callots, della Bellas, Gérard Audrans zu Gesicht, und so erfuhr er, was man mit den Handgriffen des Stechers anfangen kann. Er arbeitete mit kleinbürgerlich ungenialer, doch nicht intelligenzloser Hartnäckigkeit. Alsbald bemerkte ihn Crozat. Aber die Académie royale wollte nichts von ihm wissen; um 1730 mußte man Porträtstecher sein, wenn man offizielle Ehren suchte — und Lebas stach bloß Historie oder Genre. Er ärgerte sich und heiratete in einer gelinden Wut zur Opposition die nächste niedliche Pariserin vom Fleck weg. Madame war nicht minder momentan als Monsieur.

Aber die Gatten hatten sich bei allen Zusammenstößen kleinbürgerlich-gründlich lieb. Obwohl Lebas, der selber mit einer kleinen Person ein fruchtbares Verhältnis hatte, die Gattin mit kollernder Eifersucht überwachte, fühlte er sich doch gebrochen, als sie starb. Eine Weile noch hielt ihn die geliebte Arbeit aufrecht; ihr opferte er sein Vermögen — so zahlte er, dem das Geld stets locker in der Tasche saß, einem Schüler 119 Stichvorlagen zur Geschichte Frankreichs mit je 96 Livres. Lebas, der in guten Tagen mit drolliger Würde prächtig gestickte Fräcke getragen hatte, starb 1782 in Dürftigkeit. Doch ohne Erbitterung. Als der Abbé zur letzten Beichte kam, vergaß Lebas den heiligen Zweck, um den Priester für einen begabten Schüler zu interessieren. Lebas war das Ideal eines Lehrers. Sein künstlerisches Vermögen beschränkte sich aufs Rationale, Dozierbare. Er selber hat nichts gemacht, das künstlerisch aufregt. Seine eigenen Entwürfe sind konventionelles Mittelgut der Zeit; seine Reproduktionen nach dem Freund Chardin und nach Rembrandt, nach Teniers und Lancret, nach Claude-Joseph Vernet, dem feinen landschaftlichen Realisten, nach Greuze, dessen unreelle Zweideutigkeit dem ehrenfesten Mann etwas auf die Nerven ging, seine Stiche nach allen möglichen Galerien Europas haben alle eine äußerste technische Gediegenheit, die für eine ermüdende Reizlosigkeit freilich auf die Dauer nicht entschädigt. Aber gerade solche Männer sind den Eleven nötig, und die bewiesen es selber, indem sie dem Meister in Scharen zuströmten. Kaum ein Graphiker der Zeit, der nicht bei Wille oder Lebas gewesen wäre. Die Geschichte dieser Meister ist die Kollektivgeschichte der Graphiker des Jahrhunderts. Aliamet, Bachely, Blondel d'Azincourt, Cathelin, Caylus, Chenu, Cochin der Sohn, David, Duret, Eisen, Ficquet, Filleul, Gaucher, Godefroy, Guibert, Helman, Julien, Laurent, Lemaire, Lemire, Lemoine, de Longueil, Maloeuvre, Martinasie, Masquelier, Moreau le jeune, Née, Riland und selbst Fremde, wie der Schotte Strange, der Schwede Rehn waren im herzlichen Meisterhaus der Rue de la Harpe — dort bei der Ile de Paris, bei Saint-Julien und Saint-Séverin — ausgebildet. Glückselige Erinnerung für alle, die dort gewesen waren. Während der Arbeitsstunden hielt Lebas auf eisernen Fleiß. Keine noch so untergeordnete technische Verrichtung, die er seinen Schülern erspart hätte. Versah einer etwas, so legte der Meister mit absichtlich komischem Gepolter los; es war das regelmäßige

Ende, daß der untersetzte, kurzatmige Mann den Delinquenten in die plebejischen Arme schloß — ah, polisson, vous méritez bien que je vous embrasse! Madame Lebas, geborene Duret, kochte vorzüglich und hielt ein sauberes Altpariser Bürgerhaus; bei allen Hausfrauentugenden litt sie es ohne Pedanterie, daß die Pensionäre mit der Demoiselle Lebas und den Demoiselles Chenu ein Menuett arrangierten und daß Papa Lebas mittanzte, wenn er nicht gerade aufspielen mußte — denn wohlverstanden: Monsieur Lebas war einer der großen Violonimprovisatoren seines Säkulums. Er war auch Meister in chevaleresken Künsten und hatte sein besonderes Vergnügen, wenn er, die strammen Beine fest im Bügel, an der Spitze einer Kavalkade von Schülern sich auf den grünen Wiesen von Nanterre tummeln durfte. (Abb. 9.)

Lebas hatte immerhin gallisches Rassenblut. Wille, der andere, war in der Hauptsache Phlegma. Er hatte aber ziemlich quirlig angefangen. Er kam 1715 als Sohn eines wetterauischen Großbauern zur Welt: in der Obermühle im Bibertal, nicht allzu weit von Gießen. Johann Georg Wille verlebte eine behagliche Jugend in einem alten Haus und einem alten Garten, mit naiven künstlerischen Knabenerlebnissen, wie sie in der Marburger Elisabethenkirche möglich waren, mit freundlichen Geschwistern und einem sehr intelligenten, ungewöhnlich liberalen Vater, der nicht die mindeste Schwierigkeit machte, als der Älteste sich zur Kunst wandte. Die einzige Bedingung des Alten war seltsam: der Sohn mußte erst einige Zeit in Gießen Mathematik studieren. Das Zeitalter Canalettos stand zur Geometrie in einem anderen Verhältnis als wir, hatte in viel höherem Maße Sinn fürs rechnerisch Richtige in der Kunst. Die Gießener Zeit wirkte nach: Willes Kunstübung hat stets etwas von der Beschäftigung mit einer mathematischen Geduldaufgabe behalten — von der Langeweile und von dem exakten Reiz, den die Lupe schätzt. Wille besaß dazu eine angeborene Neigung zur Physik und versuchte sich früh in autodidaktischen Experimenten. Auf dem Weg des physikalischen Experimentators gelangte Wille zur Kunst. Er rekonstruierte nach der Form der Taillen, die sich auf graviertem Hausrat fanden, einen Stichel aus Buchsholz und ließ das Modell ausführen; aus alten Kesseln hämmerte und polierte er sich Platten zurecht; zur Schwärzung erfand er ein besonderes Färbpräparat; er druckte mit Hilfe des Großknechts unter der Kelterpresse. Ein Arkebusier aus Gießen nahm den Dilettanten schließ-



9. Moreau le jeune: Lebas. Handzeichnung.

lich mit und unterwies ihn im Metallgravieren. Nach einiger Zeit machte sich der junge Wille auf die Wanderschaft; als richtiger Handwerksbursche, der mitunter eintrat, erreichte er Straßburg; von dort gelangte er mit einem neuen Bekannten, dem Berliner Stecher Schmidt, im Sommer 1736 in die französische Hauptstadt. Er lief in Paris stracks zu Largillière, der dem frischen Gesellen unbedenklich einen Hieronymus zur Stichkopie überließ. Wille arbeitete los und stellte den alten Herrn sehr zufrieden. Geld zu verdienen, trat er dann wieder für einige Zeit bei einem Waffenziseleur ein; ein paar Wochen war er auch erfolgreicher Uhrmacher. Daneben war er regelmäßiger Theatergast auf Freibillets, Freund der ganzen Bühnenbohème und vielbeschäftigter, schlecht bezahlter Porträtzeichner. Für Odieuvres großes Porträtwerk stach er phantasievoll die Hälfte der blutigen Merowinger. Schmidt, mit dem er in der Rue Galande die Wohnung teilte und die mageren Mahlzeiten nahm, mit dem er zur Beruhigung des nur halb gefüllten Magens dessertweise das Florett zu kreuzen pflegte, mit dem er auch ganze Tage in der Umgegend von Paris skizzierte, bis sie bei einem Glas blauen Weins vergnüglich rasteten — dieser Freund brachte ihn zum seriösen Rigaud. Rigaud war bei aller Halbgöttlichkeit sehr nett und gab dem jungen Künstler das Porträt des Herzogs von Belleisle; Wille setzte sich hin und schaffte. Das fertige Blatt präsentierte er auch dem Dargestellten. Der Seigneur wies den Trésorier an, dem Stecher verbindlich 600 Livres auszuzahlen; der Trésorier

selber erwarb um 300 Livres Abzüge — und Wille war ein Herr mit Geld und Ansehen. Dies ist die typische Karriere des Stechers im Dixhuitième. Nun mochten jene soupers fins, deren Methoden uns Willes Memoiren so entzückend beschreiben, endlich häufiger werden: jene reizenden Malersoupers, deren Chronik in den furchtbaren Tagen der Duval, Chartier und Boulant anmutet wie eine alte Romanze. Wer achtet heute der Rue de la Huchette? Damals war sie die appetitreizende Gasse der „rôtisseurs, fricasseurs et autres gens de bouche", und diese Meister brieten über reellen Holzfeuern an reellen Handspießen reelle Kapaune, während auf umständlichen Herden unerhörte Saucen brodelten. Man liebte noch nationalökonomische Schwerfälligkeit: der Wirt vom „panier fleuri" gab nur den gediegenen Burgunder, der den Tischgenossen in den Magen schien wie eine Sonne; der Gast ließ den „rôtisseur" ins Lokal kommen, diktierte ein Menu und bot dem Mann, der den Hut unterm Arm hielt, ein Glas von dem Wein, mit dem man sich die kleine Stunde vertrieb, deren es zur Zubereitung bedurfte.

1761 wurde Wille Mitglied der Akademie mit dem technisch phänomenalen Stichporträt Marignys nach Tocqué. Sein Haus am Quai des grands Augustins wurde ein internationales Zentrum aller chalkographischen Interessen. Wille beherrschte allmählich Europa. Und dies, obwohl seine Kunst keinerlei revolutionäre Bedeutung hatte. Wille war extremer, rigoroser Grabsticheltechniker, der nur den „burin" als ernsthaftes Werkzeug gelten ließ und kaum das Vorätzen duldete. Mit dem Stichel Wirkungen erzielen, die mit der Ätzung, ja — wie das Pelzwerk Marignys beweist — mit der kalten Nadel konkurrieren können: das war das Programm seiner Pädagogik. Daß Wille mit diesem konservativen, schon durch die Watteau-Schule überwundenen Glauben sehr viel für die technische Routine seiner Schüler leisten mußte, ist natürlich klar. Aber Wille übersah, daß er mit der unbarmherzigen Durchbildung einer fast unwahrhaftigen technischen Geschicklichkeit gerade den Anschluß an die Aufgabe versäumte, die er doch zu erfüllen meinte: seine Technik vermag es nicht, die Dinge wirklich auszusprechen; sie gerät mit ihrem konservativ-schematischen Naturalismus in eine metallische Erstarrung. (Abb. 10.)

Wille stach nach Dou, Metsu, Ostade, Schalcken, Terborch, nach Parrocel, nach seinem Sohn Pierre-Alexandre Wille, der das

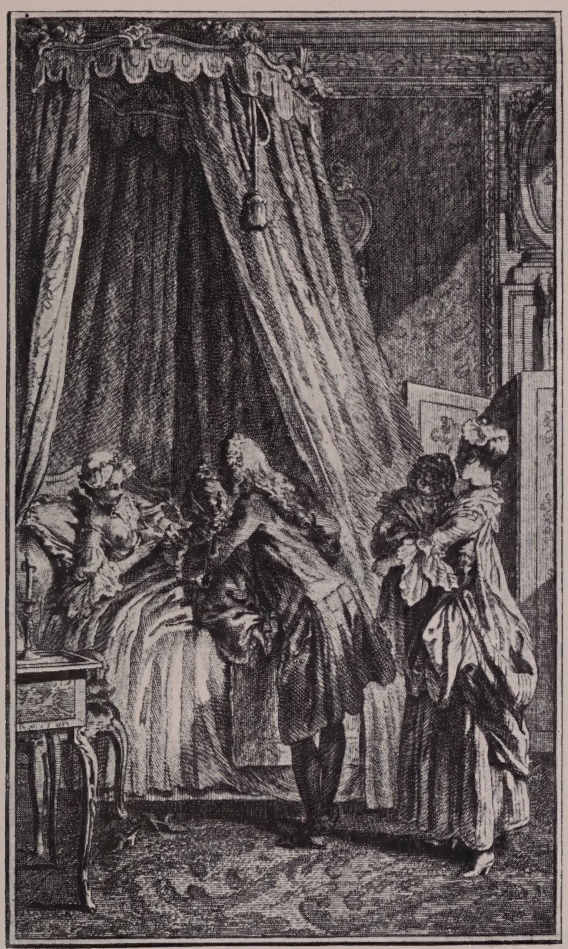
10. Wille: Porträt des Marquis de Marigny. Kupferstich.

galante Genre pflegte, und auch nach mäßigen eigenen Entwürfen. Die Revolution brachte ihn um Vermögen und Geltung. Es ist indes nicht unnötig, den tendenziösen Historikern, die der Revolution allen ästhetischen Kredit zu nehmen pflegen, eine Feststellung des alten Meusel aus dem Jahre 1794 entgegenzustellen: „Wille genießt 2000 Livres Gehalt und, damit er für nichts zu sorgen braucht, wenn Mangel entsteht, bringt ihm ein Konventskommissär täglich Brot und Fleisch." Es war etwas sentimental von Wille, daß er sich in einer Zeit, die die historische Verpflichtung hatte, eminent politisch zu sein, als blinden Bettler darstellte, der, von einem Hündchen geleitet, einem durch die Revolution enterbten Aristo und ehemaligen Gönner begegnet.

11. Gravelot: Festmahl. Kupferstich von Flipart. Aus le Décaméron de Jean Boccace (Ausgabe von Le Maçon, London 1761).

Wille fühlte als „Graveur du Roy, de Leurs Majestés Impériales et Royales, de Sa Majesté le Roy de Danemark, des Académies de Paris, Vienne, Rouen, Augsbourg et Dresde". Er starb 1808 nicht ohne sehr verletzte geheimrätliche Empfindungen.

Die Blüte der galanten Illustration. Eine Einschränkung: der bedeutendste galante Illustrator war nicht Schüler der Lebas und Wille — Gravelot. Er war ein wenig älter als die beiden: Hubert Bourguignon dit Gravelot wurde am 26. März 1699 geboren. Der Vater war vermöglicher Pariser Schneider. Zu einer Romreise ausgerüstet verbrauchte der kaum dem Gymnasium Entwachsene sein Geld in Lyon für Bücher und für bedenklichere Annehmlichkeiten der



12. Gravelot: Le bon Mari. Kupferstich von Lemire. Aus Marmontel: Contes moraux (Paris 1765).

reichen Seidenstadt; in Paris entwickelte er die Talente weiter. Vater Gravelot, ein Mann der Zeit, in der mißratene Söhne ihre Schulden mit der Bastille und mit Deportationen zahlten, schickte den Jungen nach Saint-Domingue; die Verwaltung der Kolonie machte ihn zum Kartographen. Gravelot kam nach Jahren gebrochen zurück. Er wandte den Rest der Kraft zunächst auf rationelle Arbeit: er übte sich bei Restout und Boucher im Porträt und im Genre. Als er sich selbständig machen wollte, schreckte ihn die uferlose Konkurrenz; er siedelte nach London

13. Gravelot: Beichtszene. Kupferstich von Lemire. Aus le Décaméron de Jean Boccace (Ausgabe von Le Maçon, London 1761).

über. Aus einem technischen Hilfsarbeiter wurde dort bald ein unabhängiger Illustrator, der in der Fülle der Aufträge die graphische Wiedergabe seiner Entwürfe schließlich anderen überließ. Im Londoner Kunstleben spielte er sogar die Rolle eines Organisators: er stiftete eine private Aktschule. Gravelot hat — wie später David — zeitlebens seine Figuren zuerst als Nacktgestalten behandelt und dann erst bekleidet; daher die seinen Figuren eigene auffallende konstruktive Festigkeit.

Nach fünfzehnjährigem Aufenthalt kehrte Gravelot nach Paris zurück; das war um 1747. Nun erst begann seine Saison. Und dies, obwohl er seit der englischen Zeit eine gewisse Indolenz an den Tag legte. Der reife Gravelot vermied es nicht nur, offizielle Ehren zu suchen — er war nie Akademiker —, sondern

Avec mon piſtolet le cordon s'embaraſſe.
Fait marcher le déclin, le feu prend, le coup part.

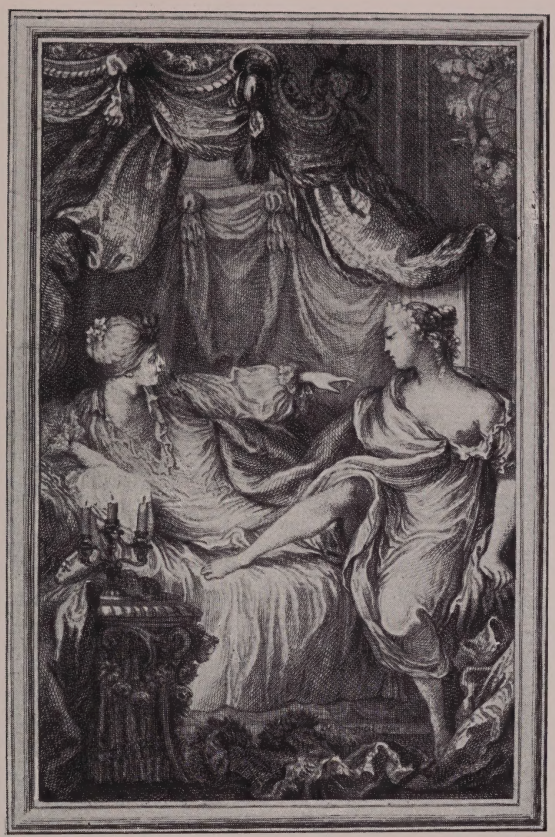
14. Gravelot: Szene. Kupferstich von Lemire. Aus Corneille: Théâtre (Paris 1764).

er erledigte zuletzt auch sein Schaffen mit angelsächsisch abgekühlten Trieben, die sich mit den ermüdenden Folgen der frühen Verbannung verbanden. Offen: er wurde faul. Fast alle Vibration in ihm gehörte schließlich der Lektüre. Er war ein rabiater Leser, ein sicherer Kunde aller Pariser Bouquinisten. Seine Spezialität war Montaigne, den er regelmäßig auf den Arbeitstisch legte, um in der Stille des Ateliers, so oft ihm die Galanterie seiner Entwürfe oder seiner vielen Meißener Porzellane problematisch vorkam, den Philosophen zu fragen, der das Leben in feine relativistische Aphorismen aufgelöst hatte.

Die Bibliomanie kam ihm zugute. Kaum ein Künstler hat sich so wie er in die idealen Dimensionen des Buchs hineingefühlt. Lesen ist nicht allein Verstehen. Lesen ist ein Zustand halbklar empfundener physischer Erweiterung. Lesen ist Ausdehnung. Jeder Nerv empfindet Raum; aber alle Weite konzentriert sich doch in miniaturenhaft zierliche Bezirke — in Buchstaben, Seiten, in das Buch, in sein eigentümliches Volumen. Das alles empfand Gravelot; und keiner außer ihm und Gillot hat die Unendlichkeit des Räumlichen im Duodez mit solcher Gewalt gezeigt. Ob man das Blatt aus dem Corneille oder den Festschmaus zum Boccaccio betrachtet: in beiden Blättern ist ein kosmischer Raumüberfluß, den erst ein Geist wie Lautrec wiedererschuf, als er aus der Kurve einer Logenrampe oder aus dem Bogen einer Manege die Größe eines Sonnensystems gestaltete. Und prachtvoll schaltet der Künstler mit der Helligkeit. Diese Blätter sind ganz auf die Valeurs des Papiers gestimmt und haben dennoch ein sehr energisches Relief. Die Sympathie fürs Weiße war vielleicht englischer Einfluß — allein wie wird er durch die Kraft und die Schärfe dieser Zeichnung in Meisterzucht genommen! Die Stiche erlauben ein Urteil: wo so treffliche Reproduktoren wie Lemire oder gar Flipart am Werk waren, da kann vom Reiz der Originale kaum etwas verloren sein. (Abb. 11, 12, 13 und 14.)

Der Künstler starb am 19. April 1773 zu Paris in einsamem Alter.

E i s e n ist für sich genommen ein sehr amüsanter Gesellschafter; aber niemand wird so taktlos sein, ihn zu Gravelot zu laden. Eisen verbreitet einen etwas vulgären Duft von Prostitution; man wittert den parfümierten Plebejer, den unzuverlässigen Bastard, der von Gravelots englischer Distinktion nichts weiß.



15. Eisen: La Courtisane amoureuse. Kupferstich von Delongueil. Aus Lafontaine: Contes et Nouvelles (Ausgabe der Fermiers généraux Amsterdam 1762).

Und dennoch — wie nobel auch er! Wie prachtvoll seine Komposition!

Charles-Dominique-Joseph Eisen stammte aus der Zunft. Der Vater, dem er 1720 zu Valenciennes — oder Brüssel? — geboren wurde, war Maler und nahm den Jungen in strenge Lehre. Ein Zug an ihr ist für die Zeit hervorragend charakteristisch. Der alte Eisen nahm den Sohn in Gemäldekabinette und verlangte gedächtnismäßige Wiedergabe. Auf solche Schulung geht die Stirnkurve der köstlich bewegten Courtisane zurück — eine Linie, die zweifellos bei Boucher memoriert ist — (Abb. 15), auf solche Schulung manche Umarmung, die auf die gewaltigen Menschenverschlingungen des Rubens ver-

16. Eisen: Vignette. Kupferstich von Lemire. Aus Lafontaine: Contes et Nouvelles (Ausgabe der Fermiers généraux Amsterdam 1762).

weist. Wie Boucher, der mnemotechnische Virtuos, der schließlich auf Modelle verzichtete, erwarb Eisen so eine beneidenswerte Leichtigkeit der Griffelspitze; aber schließlich hielt er die von Etüden prickelnden Finger nicht zu seinem Vorteil für souveräne Schöpfer. Nicht selten begegnet in Eisens Werk etwas wie eine latente Desorganisation der Körper. Auf der anderen Seite hatte Eisen wieder einen Vorzug, da er ein eminenter kunstgewerblicher Zeichner war. Hier überbot er zuweilen selbst Gravelot. Unter allen Franzosen war Eisen der kunstgewerblich am intensivsten Geschulte; er mochte sich getrost neben Berufsornamentisten wie Meissonier stellen. 1733 ließ Eisen ein förmliches Handbuch der Rocaille erscheinen.

17. Eisen: Vignette. Kupferstich von Delongueil. Aus Farmain de Rosoi: Les Sens (London 1766).

Eisen kam 1742 nach Paris und trat sogleich bei Lebas ein. Schon nach fünf Jahren hatte er den Auftrag, eine Boileau-Ausgabe zu illustrieren. Seit dieser Zeit war er ein überaus begehrter Vignettist; das Verzeichnis der von ihm illustrierten Werke füllt bei Cohen ganze Seiten. Voltaire schrieb den schmeichelhaftesten Brief und hoffte, die Henriade werde durch Eisen etwas länger unsterblich bleiben — er hatte am Ende nicht Unrecht; in jedem Fall traf Ähnliches auf Dorat zu, den Dichterling galanter Bagatellen, auf den das Zeitepigramm gemünzt war: „il se sauve de planche en planche." Es fehlte Eisen nicht an offiziellen Ehren:

18. Eisen: Le Délire. Kopfstück. Kupferstich von Née. Aus Dorat: Les Baisers (Haag 1770).

die Pompadour, die mit Talent dilettierte, machte den Vignettisten zu ihrem Lehrer und zahlte ihn brillant. Er verscherzte die Stellung durch einen Streich, der ein Kapitel Zeitstimmung enthält. Der allerchristlichste König hatte von der Pompadour ein Kostüm erhalten, das von Eisen entworfen war und keinem zweiten Sterblichen gegönnt sein sollte. Eisen erschien am entscheidenden Tag im gleichen Gewand. Man konnte in jener Zeit indes noch pointierter für die Gleichheit demonstrieren.

Wiewohl er religiöse und profane Historien malen konnte, durfte Eisen seit der Versailler Affäre nicht hoffen, Akademiker zu werden. Er wurde Mitglied der demokratischen Lukasgenossenschaft und blieb endgültig bei einem dienstbotenmäßigen Briefstil. Sozusagen deklassiert ließ er sich nun in seinen persönlichen Verhältnissen vollends gehen; er setzte Frau und Kinder auf reichlich miserable Art ins Elend und rettete sich zuletzt vor hundert Gläubigern nach Brüssel. Dort starb er 1778 den schmerzhaften Tod des Mannes, der zu viel und zu wüst geliebt hat. Der Hauswirt meldete der Mätresse des Familienvaters das Ereignis mit immerhin tröstlichen Worten. „Grâce à Dieu, il s'est bien converti pour mourir. Le curé luy a confessay et qu'il en a été bien contens." Er bemerkte noch, daß ihm der Selige 752 Livres schuldig geblieben sei. De mortuis nil nisi bene — die Sachen unseres Débauché bleiben reizend. (Abb. 16, 17, 18.)

19. Desrais: Liebesszene. Kupferstich von Voyard. Aus den Confessions du Comte de ✝✝✝ (von Duclos).

Als der Schwächste der drei, die das volle Rokoko verkörpern, erscheint Desrais — ein Mann, dessen Leben unbekannt ist: Nagler weiß, daß ein Jean-Baptiste Desrais von 1718 bis 1778 gelebt hat. Die Liebesszene, die Voyard ein wenig spröde stach, ist immerhin von gefälliger Typik. (Abb. 19.)*)

Die Vollillustration war indes nicht das einzige Zierstück des Buches. Der cul-de-lampe und der fleuron —

*) Nach einem Blatt des Kupferstichkabinetts in Bremen lebte ein C... L... Desrais noch 1797. Abb. 19 ist von C... L... Desrais.

die ornamentale Vignette im Gegensatz zur szenischen — waren Gegenstand sorgsamer Pflege. Der Finalholzstock lebte in der Kunst der Lesueur und Papillon ins achtzehnte Jahrhundert hinein. Aus der Holzschneiderdynastie der Papillons, die schon im siebzehnten Jahrhundert auftraten, ragte Jean-Michel am meisten hervor; es ist derselbe, der den historisch wertlosen, aber technologisch noch immer interessanten „Traité de la gravure en bois" geschrieben hat. Dieser Papillon, geborener Pariser, lebte von 1698 bis 1776. Er war der Lehrer aller Holzschnittdilettanten am Hof und zierte eine Unmenge von Werken mit seinen sehr sympathischen Schlußstöcken, die nicht bloß große technische Reinheit und Gewandtheit, sondern auch einen soliden — fast schweren, renaissancemäßigen — Geschmack verraten. (Abb. 20.)

Der klassische Künstler des fleuron und des cul-de-lampe war aber nicht Papillon, sondern der treffliche Choffard. Es läßt sich denken, daß die kleinen Formate, die seit 1750 Mode wurden, den derben Holzstock nicht ertrugen. Choffard übernahm die chalkographischen Zierraten mit einer Verve, die ihm Weltruhm brachte. Pierre-Philippe Choffard wurde 1730 in Paris geboren. Er war ein Kind armer Leute und verdiente schon mit zehn Jahren sein Brot als Lehrling eines Kartenstechers. Er fuhr als Stecher der Entwürfe zeitgenössischer Ornemanisten fort. Schließlich radierte er eigene Zierleistenentwürfe. Auf diesem Gebiete und den angrenzenden Feldern — zum Beispiel in der Dekoration der Eintrittsbilletts, der Ballkarten, der Bucheignerzeichen, der Banknoten, der Reklamekärtchen und der Apothekeretiketten — bewies Choffard eine wunderbare Unerschöpflichkeit der delikatesten Erfindungsgabe, die immer individualisierte und alle Schablone verschmähte. Der ungemein liebenswürdige Mann war auch kunstgeschichtlicher Schriftsteller; die „Note historique sur l'art de la gravure", die am Abend seines Lebens — 1804 — erschien, tut noch immer ihre Dienste. Der Meister starb 1809 in der Hauptstadt. Er war ein Künstler von ausnehmendem Verantwortlichkeitsgefühl; sicher hätte er mit der Mehrzahl der zeitgenössischen Künstler in der szenischen Vignette konkurrieren können, allein er zog es vor, seine Kraft in einer reservierten Position zu unauffälliger Entfaltung zu bringen. Auch so bezwingt er Herz und Sinn. In jenem Entschluß zur Bescheidenheit war viel vom feinsten

Feingehalt des Jahrhunderts — des Jahrhunderts der Bagatelle. Vive la bagatelle! (Abb. 21.)

Außenseiter. Man darf die Illustratoren des vollen Rokoko als Realisten bezeichnen: das Leben, das sie zeigten, war an sich selber schon künstlerisch formuliert. Aber dennoch scheint den Dingen im Werk Eisens, Gravelots eine gewisse Politur hinzugegeben zu sein — diese Graphiker trieben einigermaßen Poesie. Und darum war noch eine Kunstform möglich, die sich strenger an das Unmittelbare der Erscheinungen hielt. Sie wurde von Gabriel de Saint-Aubin geboten, dem unweigerlich bedeutendsten Graphiker des Jahrhunderts. Neben ihm standen Caylus und Boissieu.

Anne-Claude-Philippe de Tubières Graf von Caylus stand noch halb im großen Jahrhundert. Er war 1692 zu Paris geboren und schlug sich als siebzehnjähriger

20. Papillon: Finalstock. Holzschnitt. Aus Lafontaine: Fables choisies (Paris 1755).

21. Choffard: La Victoire déposant sur les Armes de la France la Dévise et l'ancien Ecu des Bourbons. Kupferstich. Titelblatt aus Desormaux: Histoire de la Maison de Bourbon (Paris 1788).

Dragonerleutnant auf den Feldern von Malplaquet mit solcher Bravour, daß ihn der Roy Soleil auf sein erhabenes Knie setzte und wohlwollend meinte: „Voyez, mon petit Caylus, il a déjà tué un de mes ennemis." Aber Caylus emanzipierte sich von allen höfischen Chancen. Hof und Kaserne langweilten ihn. Auf der Suche nach Abenteuern bereiste er den Süden und die Levante. 1717 kehrte er als Amateur nach Paris zurück. Er zeichnete alsbald freundschaftlich in Watteaus Atelier; er fand bequemen Zutritt bei Crozat und reproduzierte mit einer temperamentvollen Wahllosigkeit alle Handzeichnungen jener Sammlung; und ebenso radierte er die Handzeichnungen des königlichen Kabinetts. Der spezifische Hang des Grafen zu den Handzeichnungen, seine entschiedene Abneigung gegen alles Ganzfertige verriet sofort den Mann der realistischen Instinkte. Allein zuletzt sind es doch ganz bestimmte Stoffe, die am stärksten zum realistischen Gesicht sprechen — die Stoffe aus dem Leben des Demos. An dieser Stelle setzte der hochgeborene Graf mit dem leidenschaftlichsten Eifer ein: er radierte die Cris de Paris des trefflichen Bouchardon, der — offiziell ein feiner neuhumanistischer Bildhauer, der „französische Phidias" — in seinen persönlichsten Stimmungen die Gassen von Paris durchstreifte und Affichenkleber, Gewinnlistenhändler, Heißwasserverkäufer, Ge-

22. Bouchardon: Karpfenhändlerin. Radierung vom Grafen Caylus.

23. Graf Caylus: Voltaire. Radierung.

schirrflicker ins Skizzenbuch fixierte. Grimm mochte immerhin vermelden: „les personnages du quartier de la halle et de la place Maubert n'ayant point d'existence dans la société, leurs aventures ne sauraient nous intéresser." Caylus hatte zur Antwort etwas von Mirabeau. Die Radierungen des Grafen litten nur an einem Fehler: sie überschritten das zweckmäßige Format und erhielten dadurch bei aller Genialität etwas ungenial Steifes. (Abb. 22.)

Es gibt konservative Intelligenzen, die den Demokraten widerlegen, indem sie geschmackvoll nachweisen, daß er einmal eine Flasche Château-Lafitte getrunken hat. Das ist amüsant. Auf der anderen Seite ist es nicht immer Demagogie, wenn der Erbbegüterte plebejische Allüren annimmt. Caylus trug einen groben Frack mit Kupferknöpfen, wollene Strümpfe und andere Attribute des gemeinen Mannes. Das war banausisch, ohne un-

24. Gabriel de Saint-Aubin: Der Salon von 1753. Radierung.

ehrlich zu sein. Aus den 60 000 Livres Rente, die er, von Haus aus vermögend, mit dem Titel eines Granden der spanischen Krone von einem Oheim erbte, wies er armen Künstlern Pensionen an, stiftete er alle möglichen Preise für die Akademie, der er als Ehrenmittglied angehörte — bezahlte er jene ungeheure Antikensammlung. Gegen sein Mäcenatentum ist nichts einzuwenden; aber jene Sammlung war ein fataler Fall. Sie beraubte ihn, der als Realist begonnen hatte, der unmittelbaren Lebenskultur; sein Haus wurde zum Schlimmsten, das es gibt — zu einem Museum; er selber wurde Antiquar. Diderot, den Caylus mit dem atavistischen Hochmut des Feudalen gegen den bürgerlichen Aufklärer verfolgt hatte, war nicht im Unrecht, wenn er für den Toten von 1765 das Epitaph empfahl:

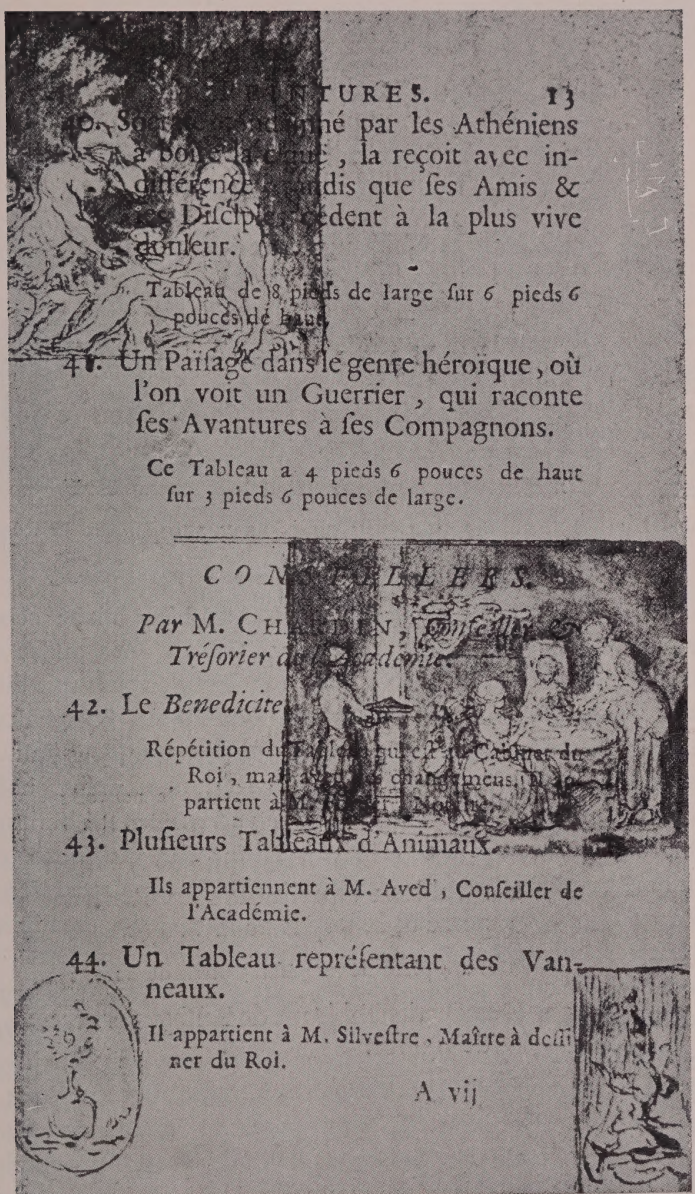
„Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque.
Ah! qu'il est bien logé dans cette cruche étrusque!"

Für uns lebt Caylus als der resolute Vertreter einer Kunst, die mit dem Aufstieg der Demokratie verbunden war. Er ist der Meister der Voltaireskizze. (Abb. 23.)

Gabriel de Saint-Aubin — der am 14. April 1724 geboren wurde — stammte von unten, aus der Welt, die keine Jahrhunderte alten Traditionen hat und mit ihnen höchstens so verbunden ist, wie der Kammerdiener mit dem gnädigen Herrn. Gabriel konnte immerhin von seiner realistischen Demokratenseele getrennt werden: er war Schüler Bouchers und Sarasins und hatte anfangs akademischen Ehrgeiz. Er malte „die Archäologie" und „das Gesetz". Er konkurrierte zweimal um den Rompreis; freundliches Geschick bewahrte ihn vor der Gunst der Preisrichter. Nun gab sich Gabriel den entscheidenden Ruck, brach mit allem, was offiziell war, und stellte sich in die Phalanx der Vogelfreien. Die demokratische Lukasgenossenschaft vermittelte einige seiner Werke der Öffentlichkeit; er dozierte ein wenig in Blondels Zeichenschule. Das ist seine Laufbahn. Seine Welt war die Straße — die Straße mit allem, was dazu gehört, mit dem Café Vendôme, mit den öffentlichen Hörsälen und den Kirchen, mit den Restaurants und jenen kleinen Mahlzeiten, zu denen man eingeladen wird: zu denen er erschien, um „kühne Reden zu führen", wie Bruder Charles-Germain berichtet, und einer Gesellschaft von Mimen, Literaten und Balleteusen mit entzündeter Feuilletonberedsamkeit das Bild eines Mannes zu geben, dem die eigene Zeit schon ci-devant, das Jahr 1793 kaum

25. Gabriel de Saint-Aubin: Narcissus. Kupferstich von Massard. Aus Malfilâtre: Narcisse dans l'île de Vénus (ohne Ort 1765).

mehr Zukunft ist. Die Kirche war ihm natürlich nicht Erbauungsstätte, sondern Modellsaal. Er setzte sich gottlos auf die vorderste Bank und zeichnete so erregt, daß ihm die Mitchristen über die lauernd vorgebeugten Schultern fielen und der predigende Perrückenstock mit gereiztem Humor erklärte: er werde sich gestatten fortzufahren, wenn Herr de Saint-Aubin fertig sei. Und hielt irgendwo ein enzyklopädischer Abbé einen Damenvortrag über natürliche Schöpfungsgeschichte, so war Gabriel dabei: nicht um sich in Atheismus zu üben, den er konnte, sondern um die Chapeaux und die Krinolinen zu zeichnen, die über soviel Aufklärung in Begeisterung gerieten. Vollends war Gabriel bei allen Auktionen dabei — so sicher wie der Hammer. Er kaufte nichts; lieber Gott — wo hätte er das Geld hernehmen sollen? Aber er zeichnete, was da gehandelt wurde, auf den Rand seines Katalogexemplars und hinterließ so eine Ikonographie sämtlicher feudalen Pleiten seiner Zeit. Und so verhielt er sich auch zu den Salons, zu denen seine Kunst nie zugelassen war: er faßte das Geschlecht der Auchkenner, den seidenen Schaupöbel und seine frimousse, die vor allen Bildern entweder „agréable!“ oder „pas agréable!“ sagte. Da ist der Salon von 1753 — das stärkste Produkt der ganzen Graphik des Dixhuitième. Welche sachliche Genialität in der Einstellung auf die Treppe! So zeichnet man Ausstellungen, so die summenden Publikumsgeräusche, die um unberührte Bilder herumbranden. Es ist die ganze sinnliche Universalität Rembrandtscher Radierungen. Erscheinen nun nicht selbst Künstler wie Gravelot als flache Prägung? (Abb. 24.) Gabriel hat auch Bücher geschmückt; es sind zum Teil Dinge, in denen sich schon leise die klassizistische Linie ankündigt. (Abb. 25.) Allein diese Illustratoren, so fein sie immer sein mögen, behaupten sich nicht neben dem Ausstellungsblatt und verwandten Dingen dieses Reportergenies: den Tuilerienblättern mit der promenierenden Hautevolée und mit den Männern, die auf Handwagen Sprengtonnen daherführen, den kleinen Randnotizen, mit denen Gabriel in Salonkatalogen den Bestand der Jahresausstellungen fixierte, oder den Momentaufnahmen, die uns Caféhaustypen wie den Schach spielenden Rousseau zeigen. (Abb. 26 und 27.) Gabriel war ganz Impressionable. Greuze meinte bedauernd, Gabriel sei von einem „zeichnerischen Priapismus“ befallen. So übel nicht, wenn der Mann mit dem toten Kanarienvögelchen und den anderen Spezialitäten für er-



TURE S. 13

né par les Athéniens
, la reçoit avec in-
dis que ſes Amis &
dent à la plus vive
douleur.

Tableau de 8 pieds de large ſur 6 pieds 6 pouces de haut.

41. Un Paiſage dans le genre héroïque, où l'on voit un Guerrier, qui raconte ſes Avantures à ſes Compagnons.

Ce Tableau a 4 pieds 6 pouces de haut ſur 3 pieds 6 pouces de large.

C O M

Par M. CH
Tréſorier

42. Le *Benedicite*

Répétition du
Roi, ma
partient à

43. Pluſieurs Tableaux d'Animaux.

Ils appartiennent à M. Aved, Conſeiller de l'Académie.

44. Un Tableau repréſentant des Vanneaux.

Il appartient à M. Silveſtre, Maître à deſſiner du Roi.

A vij

26. Gabriel de Saint-Aubin: Skizzen aus einem Ausstellungskatalog (rechts Mitte Chardins Benedicite). Handzeichnungen.

27. Gabriel de Saint-Aubin: Rousseau am Schach im Café de la Régence. Handzeichnung.

fahrene Freunde kleiner Mädchen den Ausdruck nicht scheut. Immer, immer Zeichner, sah Gabriel schließlich alles außer dem Verfall des eigenen Leibes. Die Haare puderte er sich mit einem Restchen Zeichenkreide, die Flecke an den Hosen übermalte er — und der Kadaver lebte von Zufallsgenüssen und Zufallsentbehrungen, wie der Seigneur de Bergerac von einem halben Makrönchen und einem Glas Wasser. Körperlich vollkommen verwahrlost, starb der unermüdliche Aufpasser im Jahre 1780 bei seinem Bruder Charles-Germain, dem Stickmusterzeichner, dem Geordneten, Süffisanten, dem Zeichner jener maliziösen papillonneries humaines, der dennoch gut war.

Jean-Jacques de Boissieu war etwas später; er lebte, geborener Lyoner, von 1738 bis 1810, und fast immer zu Hause. Der Tod des Vaters, eines Arztes, zwang den jungen Menschen, als gewerblicher Zeichner in eine Seidenfabrik zu gehen. 1762 zog Boissieu für zwei Jahre zu Wille nach Paris; 1765 bereiste er Italien. Boissieu blieb durchaus Provinziale; er, der von Ruysdael kam, interessierte sich in Italien wie in Frankreich nur für verschwiegene landschaftliche Winkel, als lebte er um 1848 und in Barbizon. Mitunter gab er Dinge von eigenartig illustrativer Struktur, wie die Katzen, die uns zwingen, unmittelbar an Steinlen zu denken: dies Blatt ist illustrativ

28. Boissieu: Katzen. Radierung.

durch spezifische Komposition, durch ornamentalen Bau und dabei mustergültig unliterarisch. (Abb. 28.) Boissieu kam als Beamter der Lyonnaiser Hochfinanz zu Reichtum und Muße; die Revolution ruinierte ihn; er starb vergessen.

Die Kleinmeister der galanten Blattkunst. Wie das bestimmte Buch bestimmte Illustrationen erhielt, so fand auch die ungeschriebene Typik der verliebten Schicksale ihre Illustratoren: die allgemeine Erotik von 1750 war der Text zu illustrativen Passepartouts. Es handelte sich stets um die gleiche Sache: le lever, le midi, le coucher, le soir, le minuit, l'amant curieux, le carquois épuisé, les amusements dangereux, l'innocence en danger, le billet-doux usw.: um alle die kleinen Profile des feudalen Dandysm der Zeit. Es entwickelte sich eine förmliche Terminologie der Zweideutigkeiten: ein zerbrochener Spiegel erinnerte an den Verlust eines Gutes, das der kuppelnde Rüpel in Shakespeares „Perikles" als das „glass of virginity" bezeichnet; wenn man es deutlicher haben wollte, so stellte Schall ein etwas derangiertes Fräulein mit verschobenem fichu men-

teur, keck zugreifendem Galan und umgefallenem Früchtekörbchen dar — und hatte damit eine Tat vollbracht, vor der ein Backfischlein aus guter Familie nicht zu erröten brauchte, sobald die englischen Fräulein seine sittliche Erziehung beendet hatten.

Der Chef der Künstlergruppe, der wir diese meist weit poussierten, niemals geistverlassenen und niemals ungraziösen Dinge danken, war Pierre-Antoine Baudouin. Er war Pariser und liebte von 1723 bis 1769. Man sieht: er starb in beinahe achilleischer Jugend — doch nicht an rauher Kriegertugend, sondern nach der Versicherung des viel mitteilenden Barons Grimm „épuisé le travail et par les plaisirs". Baudouin war der typische petit maître der Zeit: liebenswürdig, gutartig, fleißig und faul; fleißig, um durch die Gefälligkeit seiner glänzenden Phantasie die Nerven zu neuer Begierde zu spannen, laxer Genüßling, um der Arbeitsphantasie immer neue Anregung zu bieten. Sein Dasein ist ein fortgesetztes Quidproquo: er weiß selber nicht, ob er mehr Künstler und ouvrier ist, wenn er die Frau genießt, oder ob er mehr viveur bleibt, wenn er seine pikanten Entwürfe gouachiert. Erotik und Kunst sind ihm komplexe Einheit. 1758 begrub er den Junggesellen; aber selbst seine französisch verspätete Reue-Ehe war noch verkappte Débauche: denn er vermählte sich mit einer der Demoiselles Boucher, die doch die Töchter ihres Vaters waren. Das Fräulein war tugendhaft, allein es trug den deflorierenden Heiligenschein der Kunst des Papas — eine Paradoxe, wie Baudouin sie brauchte. Baudouin war zuweilen auch Maler religiöser Sujets. Es soll hier nicht von jenem Bild die Rede sein, auf dem ein galanter Abbé der schönen Sünderin als angenehmer Beichtiger begegnet, und das dem Erzbischof von Paris so fatal war, daß er es aus öffentlicher Ausstellung entfernen ließ. O nein — Baudouin war auch seriös. Er gab ein Leben der allerheiligsten Jungfrau in acht Miniaturen. Auch Dante Gabriele Rossetti war zuzeiten fromm. Es geht aber ein Gerücht, er habe nie resoluter gezotet, als wenn er Bibel malte. Vice versa: eine Erotik kann nicht durchgebildeter sein als die Baudouins; seine laszivsten Blätter haben noch einen spirituellen Zauberduft von Keuschheit. Er kommt von der immer wieder elementaren Inbrunst des erotischen Erlebnisses; die Tugend dieser Liebe ist die Abwechslung, für die auch die Brautnacht nur eine Etappe bedeutet.

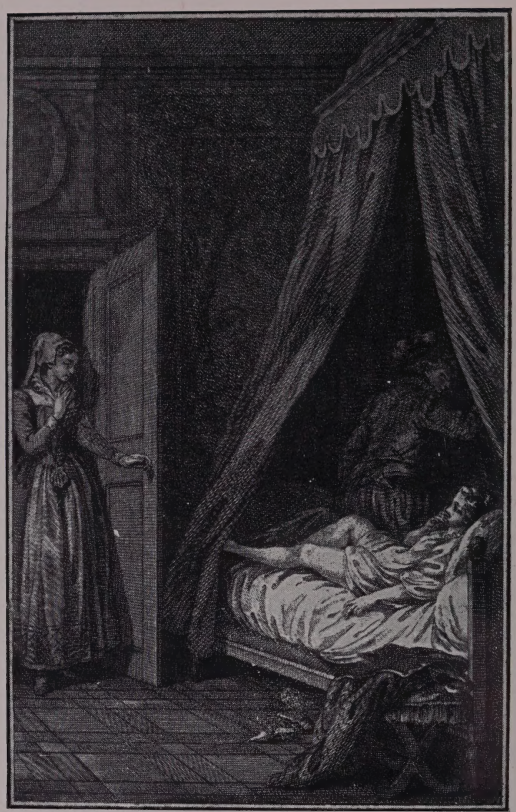
29. Baudouin: Die Brautnacht. Kupferstich von Moreau le jeune.

(Abb. 29.) Der immer veränderte Charme des Milieus, eine Nuance an der Federkrone des Himmelbetts, eine noch unerlebte Spezialität am Alkovenvorhang — und die untadelige Appretur des Lagers, die blütenweiße Neuheit der Dessous: das sind die Sakramente, die dem Galan die Datumsgeliebte so rein machen, wie die blendenden Flügel den Engel.

Als Erotiker hingen die übrigen fast ganz von Baudouin ab. Nicolas Lafrensen (Lawreince) war ein wenig pasticheur aus Scythien. Lafrensen war Schwede; er war 1737 zu Stockholm geboren. Der Vater war beliebter Miniaturporträtist und erzog den Sohn. 1774 ließ der sich in Paris nieder. Lafrensen hatte die ersten Erfolge als Maler von Miniaturporträts in Gouache; dann ging er im Sinn Baudouins zum Genre über — mitunter auch zur Cochonnerie, deren Exemplare sich bei der Plutokratie Stück für Stück mit mindestens 200 Livres bezahlt machten. Künstlerische Sexualität ist eine Möglichkeit. Die Grenzen liegen allein im Vortrag. Bei Lafrensen hat das Erotische etwas unangenehm Temperamentloses, nordisch Überlegtes und darum Unverantwortliches. Ein Zug von Pedanterie bezeichnet auch eine Anzahl jener Szenen, die das Gewissen der Öffentlichkeit erträgt; auch da entbehrt Lafrensen des Talents zum Wurf, über das Baudouin und Augustin de Saint-Aubin so erstaunlich verfügen; seine Sachen haben technisch angesehen keine Kurve — sie subtilisieren und werden dadurch ästhetisch und moralisch befangen. Bis zu einem gewissen Grade ist das immerhin französischer Zeitgeist: Lafrensen gehörte der Necker-Epoche an, die auch in die Salons etwas von der anmutlosen Lineatur des Kontobuchs hineinbrachte. In einzelnen Entwürfen wie der Chambre séparée gelang ihm freilich fast der ganze gallische Chic des Vorbilds. (Abb. 30.) Die Revolution übertrug dies Genre anderen: dem delikaten Boilly, in dessen Erotik die libidinöse Süßigkeit des Rokoko und die pathetische Rasse der Conventionnels eine hochwertige Kreuzung wirken, und etwa noch dem wesentlich schwächeren Mallet. Lafrensen verließ die Hauptstadt, als Blut floß; er starb 1807 zu Hause in Vergessenheit.

Der Schweizer Freudeberger, der von 1745 bis 1801 gelebt hat, kam Baudouin merklich näher. Sigmund Freudeberger, ein Advokatensohn, erlernte die Porträtmalerei und reiste 1765 mit dem Sanktgallener Zingg nach Paris. Dort pflegte er eifrigen Umgang mit Wille und Boucher, die ihn eher als ihren

30. Lafrensen (Lawreince): le Restaurant. Kupferstich von Deny.



31. Freudeberger: Szene aus dem Héptaméron français (den Nouvelles de Marguerite, Reine de Navarre, Bern 1781). Kupferstich von Leroy.

Schüler betrachten mochten als der Historiker Natalis Hallé. Mit Wille übte Freudeberger sich im Landschaftszeichnen, bei Boucher im Gesellschaftsbild. Er hielt sich anfangs an die Ölmalerei; da ihm aber sehr bald Aufträge in Masse zuflossen, machte er sich mit einer neuen Technik vertraut, als deren Erfinder er zu gelten pflegt: es handelte sich um die sogenannte Lavisfarbenmanier, um aquarellierte Tuschzeichnungen. Nach achtjährigem Aufenthalt kehrte der Künstler in die Heimat Bern zurück, und dort entwickelte sich nun zusehends ein Einfluß, dem er schon am Ende der Pariser Zeit zu Bouchers größtem Verdruß ein wenig unterlegen war — der Einfluß des Greuze; Freudeberger wurde ein Hauptvertreter der leicht sentimentalisierten Älplermalerei. Allein die galanten Erinnerungen tauch-

32. Freudeberger: Lever. Kupferstich von Delaunay.

ten zuweilen noch herauf: so illustrierte Freudeberger noch 1783 den Heptameron der Marguerite de Navarre. (Abb. 31.) Er tat es mit viel Geschmack; Freudeberger stellte sich mit dieser Arbeit in das vorderste Glied der schweizerischen Illustratoren, in dem nur Geßner und Baltasar Dunker, der Wahlschweizer aus dem Stralsunder Land, der von 1746 bis 1807 gelebt hat, der feine Fleuronkünstler des gleichen Heptameron (Abb. 88, 89), sich neben ihm behaupteten. Diese Illustrationen sind freilich nicht mehr volles Rokoko; sie haben nicht jene wunderbare sinnliche Wärme der Bewegungen; das Räumliche kündet zuweilen schon die kahle und kalte Szenerie der Kompositionen Davids oder Wächters an, und — dies fällt nun wohl dem Stich zur Last — viele trübe Schwärzen machen Heimweh nach den linonweißen Helligkeiten Gravelots. Das Monument du Costume, das Moreau dann fortsetzen sollte, war im ersten Band etwas älter und darum dem galanten Stil noch näher. Aus diesem herrlichen kulturgeschichtlichen Bilderbuch stammt die reizende décolletage des petit jour, die der treffliche Delaunay kongenial gestochen hat. (Abb. 32.)

Nicht restlos Rokoko wie Baudouin, doch neben Lafrensen und Freudeberger ein Typus ohne Bruch und Baudouin an künstlerischer Gewalt ganz ebenbürtig — dies ist Augustin de Saint-Aubin, der kleinere Bruder Gabriels. Augustin lebte von 1736 bis 1808. Den ersten Unterricht empfing er bei Gabriel; und Gabriel gab ihm auch etwas von dem unglückseligen Durst nach dem großen Stil. Er entzog den Bruder der Arbeit an Entréebillets und schickte ihn zu Etienne Fessard, der ihn auf Historie dressierte; Gabriel wies ihn gar auf Rubens. Augustin und Rubens! Der Instinkt des jungen Künstlers kehrte bald zur graphischen Kleinkunst zurück; Augustin radierte wie Choffard anspruchslos, vergnügt und intensiv Warenprospekte, Fahrplankartuschen, Familienanzeigen, Festprogramme; für Ausstellungskataloge war er bald der Ornemanist par excellence.

Seine technische Virtuosität machte ihn zum begehrten Stecher für andere. Sie verschaffte ihm auch die Stelle eines Stechers der Bibliothek; und wenn er da die etwas langweilige Aufgabe hatte, geschnittene Steine zu radieren, so hatte er doch damit die Annehmlichkeit eines prächtigen Ateliers. Am stärksten sprach sich der Künstler natürlich in den eigenen Entwürfen aus, die er nun nicht selten von anderen radieren ließ.

33. Augustin de Saint-Aubin: Konzert. Kupferstich von Duclos.

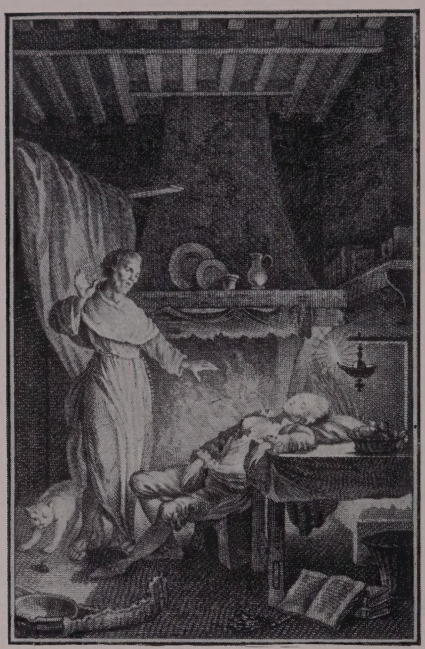
Unter diesen Kompositionen gibt es unangenehme Dinge, die in Janinets mittelmäßigen Farbstichen nicht gewannen: derbe, etwas sehr spekulative Szenen aus dem Leben einer schwangeren Dachkammerbewohnerin, die dem Zeitalter des neu erwachten Gebärfanatismus einen unfreiwilligen Tribut um den anderen entrichtet. Die Blätter sind kulturgeschichtlich bedeutsam. Aber die Dinge, die den Künstler unsterblich machen, sehen anders aus; das ist die Promenade des remparts de Paris, der Bal paré, das Doppelbildnis, das den frauenhaft zarten und frauenhaft wollüstigen Augustin und seine reizende Louise-Nicole Godeau, die Gattin, zeigt. Und kaum ein Bild atmet so sehr den Geist des Dixhuitième wie das Concert. Es ist der denkbar vollkommenste Ausdruck jener Kultur, die musikalisch in Haydn, Gluck und Mozart gipfelt. Sie komponierten für das durchsonnte Halbpleinair der fensterreichen und mit Spiegeln verkleideten Rundzimmer des Rokoko und des style Louis seize, aus denen ein Schritt auf das von Tulpen und Nelken leuchtende, mit einem Park umsäumte, zum glitzernden grand canal weisende Gartenparterre hinausführte. Sie komponierten für den spezifischen Kontakt jener Gesellschaft, den uns kein Konzert wiederbringt. Wir genießen die Musik des Rokoko nur halb, solange wir sie absolut nehmen. Mozart auf einem Blüthner ist eine Brutalität. Der substanzierteste Reichtum liegt immer im Besonderen. Volle sinnliche Gegenwart erhält die Musik der drei erst dann, wenn sich ihr jene beruhigende, dennoch so erregende Situation assoziiert, die Augustin in seinem wunderbaren Blatt verewigt hat. Von hier aus nimmt das Heimweh nach dem Rokoko seinen Weg. Doch nein — die Leidenschaft zu einem Kampf, der einer veränderten Zukunft andere, gleichwertige Formen innig organisierten sozialen Daseins schafft. (Abb. 33.)

Die neue Generation. Sprach Diderot von Baudouin, so begann er regelmäßig, um Greuze die rechte Folie zu geben: „notre ami Baudouin peu de chose . . .“ Die neue Generation wollte mehr sein. Aber sie war bei aller Prätension und Produktivität doch etwas Geschwächtes. Der style Louis seize äußerte sich sozialpolitisch in hochgeborenen und verspäteten Entschlüssen zu einer reuevollen Umkehr. Prinzen riskierten mit egalitärer Geste ihr kostbares Leben, wenn eine Wasserkatastrophe passierte: Borel und Chodowiecki operierten mit aller Familiendramaturgie der Zeit, als es galt, den Philan-

34. Marillier: Titelvignette. Kupferstich von De Ghendt. Aus dem Recueil des meilleurs Contes en Vers (Genf und Paris 1774).

thropen Max Leopold von Braunschweig dafür zu preisen, daß er bei einer Überschwemmung als Helfer zugrunde gegangen war. Man kuriert nun Staatsbankerotte nicht mit Spenden aus fürstlichen Zivillisten. So war die Situation der sozialen Kultur von 1780 nicht zu retten, wenn das fesche Püppchen aus Wien, das der französischen Monarchie für einige Zeit so dienlich sein mochte wie Eau de Cologne der Sterbenden, gelegentlich bukolischer Spielchen einer kranken Winzerfrau den kronprinzlichen Wagen anbot. Aber der keimende französische Liberalismus hielt dafür, daß alles Heil aus der Sphäre der zur Natur bekehrten Persönlichkeiten komme; und die konstitutionellen Illustratoren beeilten sich, den „menschenfreundlichen Zug von Madame la Dauphine" aufs Kupfer zu bringen.

Wie die sozialkulturelle Entwicklung Englands das Urbild der französischen war, so hielt man sich nicht bloß überzeugt, daß Montesquieu Recht habe, wenn er die Teilung der Gewalten empfahl, die das verfassungsrechtliche Beispiel Englands zeigte, sondern man begann alsbald auch noch, den Rasen für die parcs anglais aus England zu beziehen. Der Wandel war nicht von subjektiven Launen geschaffen; diese Launen waren vielmehr preziöse Agenten einer überpersönlichen Entwicklung. Und diese Entwicklung schuf auch herrliche Dinge: zumal die erstaunliche Landschaftskunst Louis-Gabriel Moreaus, deren Proben in dem großen Dixhuitième-Saal des Louvre ganz unbegreiflich scheinen,



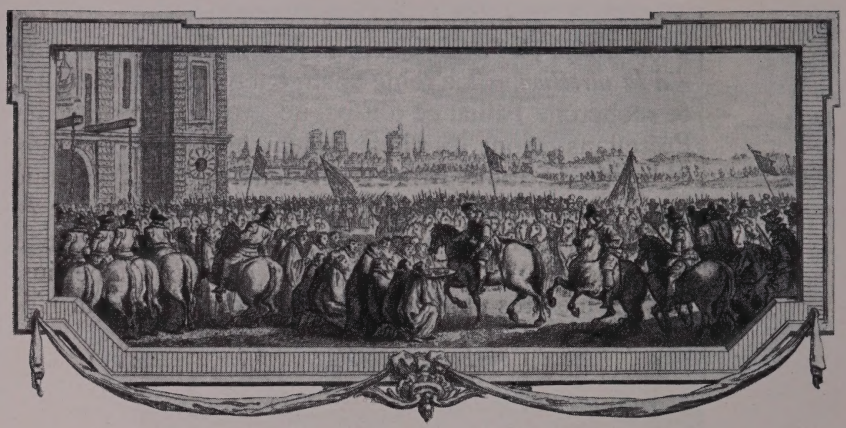
35. Marillier: Versuchung eines Eremiten. Kupferstich von Ghendt. Aus Berquin: Romances (ohne Ort 1776).

und die seiner Nachfolger bis hin zu dem genialen Georges Michel. Sie ist das stärkste Kunstgut der Zeit — zehnmal wertvoller als der Neuhumanismus eines Mengs. Wie dem nun sei: die Rocaille verschwand, und man vereinfachte sich auf die Symbole Rom, Griechenland, Etrurien und Natur. Man begann selbst die Merowinger, die Karolinger, die Capetinger zu schätzen; man wurde gotisch-national.

In der Illustration scheint Pierre-Clément Marillier von dieser Entwicklung noch kaum betroffen. Man möchte ihn fast der älteren Generation zuzählen, spräche nicht manches dagegen. Der verblüffend fruchtbare und außergewöhnlich zeitbeliebte Künstler, der 1740 zu Dijon als Musikantensohn zur Welt kam, verlebte seine Tage in ununterbrochener Eremitage bei Melun. Er teilte, recht ein Mann des neuen bürgerlichen Zeitalters, seinen Tag reinlich zwischen der Besorgung seines großen Gartens und der Kunst. Er sorgte als Organisator einer öffentlichen Bibliothek für die Gemeinde Melun, als Mitbegründer

36. Marillier: Josef und Potiphar. Kupferstich von Née. Aus Bitaubé: Joseph (Paris 1786).

einer landwirtschaftlichen Genossenschaft und philanthroper Vereine, als Maire seines Dorfes, als Distriktsrat, als Conseiller seines Arrondissements und seines Départements für kulturpolitische Angelegenheiten einer sonst von Künstlern und Ästhetikern leicht geringgeschätzten Wertordnung. Er war geräuschloser Freund der Revolution und wurde von ihren Repräsentanten sehr geachtet. Ein paradoxer Typ? Vielleicht ein Mann, dem Fontane oder Raabe einen Roman schuldig blieb. An diesem Zeichner ist noch manches paradox. Zum Exempel dies, daß er mit Vorliebe den leichtfüßigen Ballerino Vestris fils besuchte, der in der Nachbarschaft ein Gütchen besaß. Paradox ist schließ-



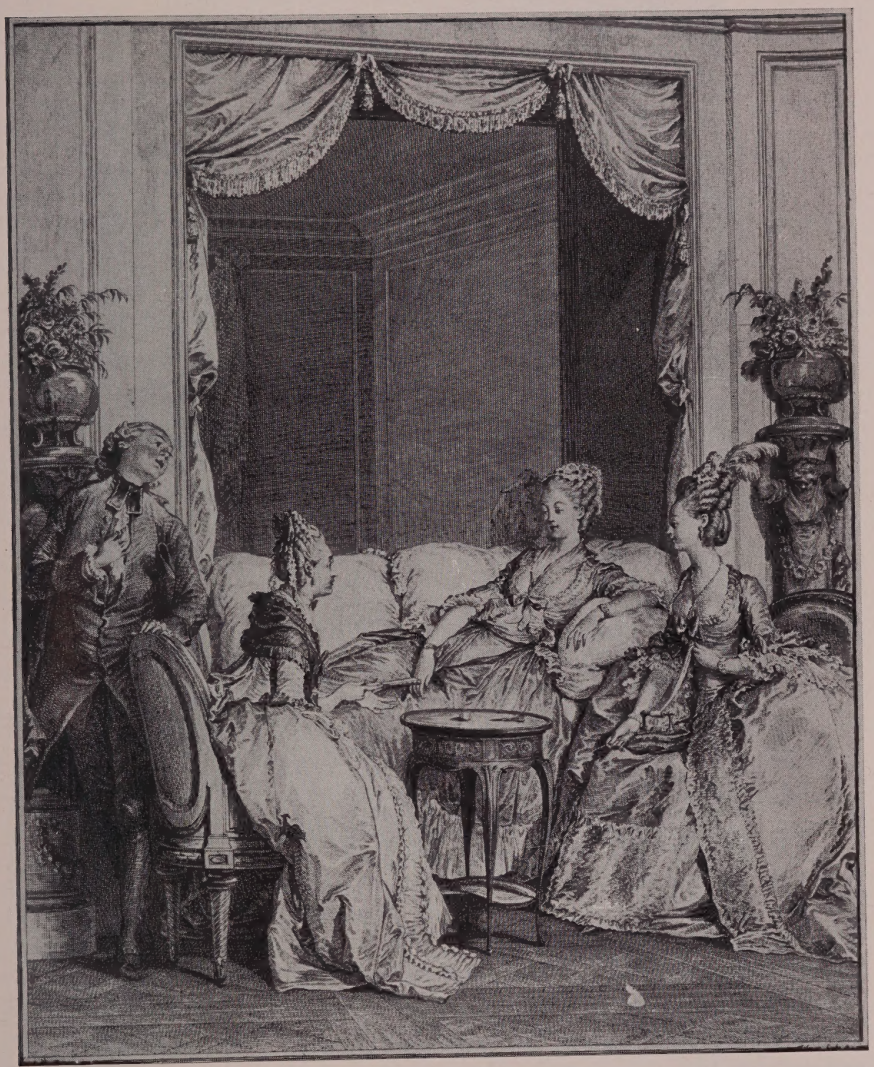
37. Cochin fils: Einzug Heinrichs IV. in Paris. Kupferstich von Chedel. Aus dem nouvel Abrégé de l'Histoire de France (Paris 1749).

lich seine Kunstübung. Der liebe Mann, der mit Madame Marillier die kleine Revenue von 1000 Livres wie ein Philemon mit seiner Baucis verzehrte, illustrierte recht pikant. (Abb. 34, 35 und 36.) Er mag zur Kategorie der Zendelwalde Gottfried Kellers gehört haben; sie sind die übelsten nicht, denn sie sind reinlich. Der Mann, dem man eine phänomenale Liebestechnik zutrauen möchte, starb 1808 in allen Ehren auf seinem Beaulieu.

Charles-Nicolas Cochin fils war in anderer Weise Doppelnatur. Er war ein Fall wie Caylus. Seine Anfänge waren Dokumente eines sehr beachtenswerten Zeitrealismus. Von Haus aus als Sohn eines Stecherpaares technisch absolut sicher, begann Cochin auf der Straße. Schon 1736, in aller Jugend — er war 1715 geboren —, erregte er durch eine große Massenkomposition, „le feu d'artifice de Meudon", die öffentliche Aufmerksamkeit. 1739 wurde er zum „dessinateur et graveur des menus plaisirs du Roy" ernannt, und in dieser Stellung hat er alle jene Festivals, die der Hof, zumal in der bewegten Zeit von 1739 bis 1746, erlebte, sehr fest und rein gezeichnet und präzis gestochen. Die fein radierte Szene, die den Zug Heinrichs des Vierten auf Paris darstellt, gibt von der glücklichen Art des Künstlers, Massen zu arrangieren, und von seiner außerordentlichen technischen Freiheit eine gute Vorstellung. (Abb. 37.) Cochin hat auch die spezifisch kunstgewerblichen Aufgaben des Illustrators gelöst — die Szene zur Geschichte Heinrichs des Vierten ist weniger Illustration wie Bild. Das Dekorativ-Tektonische der

38. Cochin fils: Mars und Venus. Kupferstich von Aliamet. Aus Tito Lucrezio Caro: Della Natura delle Cose (Ausgabe von Marchetti, Amsterdam 1754).

Illustration beherrschte er in einem Maße, daß man seine Zierleisten und encadrements geradezu „des Cochin“ nannte. Hier berührte er sich mit Choffard. Nicht die schwächste Seite war schließlich seine organisatorische und seine kunstkritische Tätigkeit. Cochin wurde 1751 Akademiker, 1752 „garde des dessins du Roy“, nach dem Ende des vorzüglichen Lépicié „secrétaire perpétuel“ der Akademie. Er hat in diesen Stellungen Ausgezeichnetes gewirkt, hauptsächlich als Akademiesekretär, dem es amtlich möglich war, auf den künstlerischen Nachwuchs in Paris und Rom beträchtlich einzuwirken. Seine kunstkritischen Versuche bewegten sich wie manche seiner Illustrationen (Abb. 38) schon auf der Linie des Klassizismus. Um 1750 führte er, höchstens von einem kleinen Kreis begriffen, bereits den Kampf gegen Meissonier und allen Aberwitz der Rocaille, dem auch er einmal gehuldigt hatte, den Kampf für den Begriff des Zwecks im Kunstgewerblichen, der damals — wie es fast immer in kunstgewerblichen Reformperioden bewußt reformatorischen Stils zu sein pflegt — ein Kampf für den rechten Winkel gewesen ist. Cochin konnte den Anfang einer Renaissance des Geradlinigen, die erst im Empire zu den letzten Konsequenzen entwickelt wurde, als einer der ersten beobachten: die Pompadour sandte ihn, Soufflot und den Abbé Leblanc — wie es scheint nicht ohne tiefere ästhetische Absicht, die der Stellung der königlichen Maitresse nur Festigkeit geben konnte — 1749 mit ihrem Bruder Abel, der die Regie der Kunstangelegenheiten des Hofs übernehmen sollte, nach Unteritalien. Man kam gerade zu den ersten Ausgrabungen nach Herkulanum; Cochin hat sich in seinen „Observations sur les antiquités“, die wie alle Arbeiten des Ästhetikers ungemein geistreich geschrieben sind, eifrig für die Belebung dieses Stiles eingesetzt. Das war ein zeitgeschichtlicher Weitblick, den er fast nur mit Caylus zu teilen hatte. Viel unbedingter gelten seine Meinungen über die Maler der Renaissance. Mit einem Freimut, der in den Tagen eines Mengs wie Tempelschändung war, wandte er, der Neuklassiker, sich gegen die Nachahmer Raffaels, den er als eminenten Zeichner schätzte und malerisch zu Recht unter die Bolognesen — nicht etwa bloß unter Tizian und Veronese — stellte. Cochin war insofern der ebenbürtige Zeitgenosse Chardins und Fragonards; in einer Zeit, in der Boucher unter den tugendhaften Hieben Diderots zusammenbrach, hatte Cochin den Mut, für den Maler Boucher



39. Moreau le jeune: in family ways. Kupferstich von Helman. Aus dem Monument du Costume moral et physique des François.

40. Moreau le jeune: Venus. Aus Le jugement de Pâris. Kupferstich von Duclos.

einzutreten, der als Farbenkünstler dem mit Vien keimenden Davidismus immerhin erheblich überlegen blieb. Unglückseligerweise fiel dieser Mann auf seine alten Tage als Opfer einer reflektierenden, vulgärphilosophisch platten Kunstmode in einen üblen Allegorismus. Diderot, der von allen sinnbildlichen Frauenzimmern entzückt war, auch wenn man sie mit schweren ikonologischen Kommentaren bereisen mußte, freute sich unbändig über den Büßer, der so viel gesündigt hatte. Am Beifall dieser Kritik starb Cochin einige Jahre vor seinem Tod, den der Chronist auf das Jahr 1790 notiert.

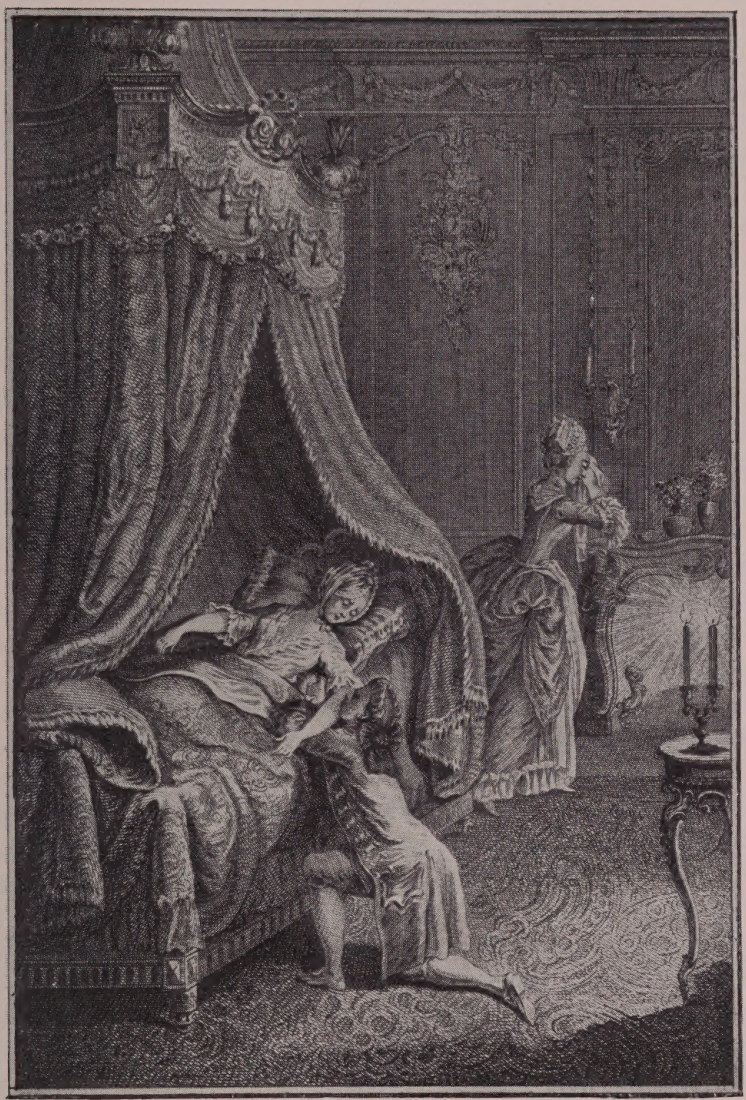
41. Moreau le jeune: La Toilette de la Reine. Aquarellierte Zeichnung. München, graphische Sammlung.

42. Moreau le jeune: Pygmalion und Galathea. Kupferstich von Ponce. Aus Rousseau: Pygmalion (Paris 1775).

Der dritte unter den hervorragenden Typen des Übergangs war Jean-Michel Moreau, der jüngere Bruder des Landschafters. Moreau le jeune wurde 1741 als Sohn eines Coiffeurs zu Paris geboren. Er hatte schwerfällige Anfänge. Die Kameraden nannten ihn „le boeuf"; er hielt sich darum für den geborenen Adepten des großen Stils und lernte bei dem grand prix Lelorrain die Historie. Der Lehrer wurde von der Zarin Elisabeth, die auch etwas für die Kunst tun mußte, als Reorganisator der Akademie nach Petersburg berufen; inzwischen war Moreau durch blutigen Fleiß so sehr gediehen, daß er den Lehrer begleiten durfte, um eine Stelle im Lehrkörper der Akademie zu übernehmen. 1759 kehrte der junge Meister — wie es scheint über München — nach Paris zurück. Da er die Mittel nicht besaß, sich als seriöser Kunstmaler auszubilden, wandte er sich unter Lebas der rentableren Gravüre zu. Er folgte Cochin in der Stellung des dessinateur des menus plaisirs — und leider nicht minder in den klassizistischen Prätensionen. Eine Reise nach Italien, die er 1785 unternahm, stellte seinen Stil entschieden auf klassizistische Ideale ein. Wir danken es dem Verleger Prault, dem Moreau Schwiegersohn und künstlerischer Mitarbeiter war, daß er den Meister mit einem großen zeitgeschichtlichen Thema beschäftigte; nur in einer realistisch begriffenen Kunstaufgabe zeitgenössischen Gepräges konnte Moreaus Kunst ihre köstlichsten Seiten entfalten. Das Ergebnis des Auftrags war die prächtige Blätterfolge zu dem von Freudeberger begonnenen

43. Saint-Quentin: Szene mit dem Pagen Cherubim. Kupferstich von Malapeau. Aus Beaumarchais: Figaro (Paris und Kehl ohne Jahr).

44. Monnet: Szene aus den Romans et Contes de Monsieur de Voltaire (Bouillon 1778). Kupferstich von Baquoy.



45. Quéverdo: Szene aus Les Malheurs de l'inconstance ou Lettres de la Marquise de Syrcé et du Comte de Mirbelle (Amsterdam und Paris 1772). Kupferstich von Delongueil.

„Monument du costume moral et physique des François", die zu einem hübschen Text Rétifs de la Bretonne in Bildern die Geschichte einer mondänen Pariserin des aristokratisch sterbenden Rokoko erzählt. Es versteht sich, daß die gedämpfte Empfindsamkeit der Ära Louis Seize in diesem Werk das leitende Motiv ist — und es versteht sich, daß die Geschichte der hochgräflichen Schwangerschaft in der Sphäre dieser Empfindsamkeit eine betonte Rolle spielt. Moreau war nach einem Wort Grimms einer der „dévots de Rousseau". (Abb. 39.) Moreaus Oeuvre enthält jedoch auch reinstes Rokoko. (Abb. 41.)

Die Zahl der Werke, die Moreau mit Illustrationen schmückte, ist sehr bedeutend. Der Pastor fido, der Riciardetto, die Rime Petrarcas, der Decamerone, der Tempio di Cnido, Voltaire, die französische Geschichte Hénaults, der Pygmalion Rousseaus und alle möglichen anderen — belletristischen oder popularwissenschaftlichen — Lieblingsbücher der Zeit enthalten reizende Dinge Moreaus, die sich mit kaum bewußter, objektiv raffinierter Balance auf der Grenzscheide zwischen Louis Quinze und Louis Seize halten und zuweilen gar noch von einer rein klassizistischen Linie überschnitten werden. Vom ancien régime haben diese Illustrationen das Format oder wenigstens den zarten Charme und vom Klassizismus der Revolution, des Konsulats die Einschläge grandioser Passionen. So ist die Venus und noch mehr der Pygmalion. (Abb. 40 und 42.) Die Revolution trieb den Künstler vollends in den Klassizismus hinein; er illustrierte Werke, die er vordem mit Entwürfen seines älteren Geschmacks geziert hatte, im Empire mit ausgesprochen reumütiger klassizistischer Stiltendenz und ohne Glück ein zweites Mal. Er erlebte die ganze Höhe des Davidismus: Moreaus Tod fiel ins Jahr 1814.

Die politische Revolution ist für den Umschlag kaum verantwortlich; der Klassizismus kam nicht katastrophal; er war älter. Älter selbst als das revolutionäre Bürgertum. Er war vielleicht ein Stück der Dekadenz des Rokoko, die ihre Bahn zu Ende gehen mußte und der revolutionären Gesellschaft fertige ästhetische Symbole hinterließ, bevor sie dazu gelangen konnte, eigenmächtig neue Kunstformen zu entwickeln. Übrigens fehlen uns vielleicht in dieser Zeit abgeschwächter zeichnerischer Empfindung die Organe für die klassizistische Linie.

Die Künstler, die sich zwischen das Rokoko und den gesteigerten Klassizismus vom Vorabend der Revolution stellten,

46. Borel: Szene aus Berquins Ami des enfants (Paris 1803). Kupferstich von Delaunay.

waren zahlreich. Saint-Quentin, der zwischen 1760 und 1780 zu Paris blühte, eine Inkognitogestalt, stand mit seinen sehr hübschen Figaroszenen recht in jener Kultur des ancien régime, die kokett gegen sich selber opponierte und ein wenig von der dramatischen Erregtheit des Sturms und Drangs besaß. (Abb. 43.) Charles Monnet, der gegen 1730 in Paris zur Welt kam und noch 1808 an der Militärschule zu Brienne als Lehrer wirkte, gab mit seinem illustrativen Werk ähnliche Proben eines Geschmacks, der im Zeichen des style Louis seize steht. (Abb. 44.) François-Marie-Isidore Quéverdo, der von 1740 bis 1797 gelebt hat, war im ancien régime einer der beliebtesten Vertreter der graziösen Galanterie und ihrer hocherotischen Steigerungen. Als die Revolution kam, trat er politisch und künstlerisch mit einem etwas verdächtigen Entzücken zu ihr über. Er entwarf Zeichnungen nach politischen Aktualitäten. 1789 erschien ein Blatt auf die Wiedergeburt der Nation und kurz darauf die Apotheose der Gleichheit: Chevaliers vom Ludwigsorden fraternisieren mit Kohlenträgern und legen ihre Standesmarken

auf dem Altar des Vaterlandes nieder. Sein älterer Stil (Abb. 45) feiert in den Illustrationen zu den revolutionären Almanachen zuweilen noch reizende Reminiszenzen. Antoine Borel, der 1743 in Paris geboren wurde und das erste Viertel des neuen Jahrhunderts noch erlebt hat, teilte die Entwicklung des anderen. Borel war der wesentlichste Mitarbeiter Cazins; er hat die gewagtesten Geschlechtlichkeiten dieses Verlags um hohe Honorare nicht ohne Feinheit illustriert. Als die klassizistische Woge kam, wurde er nüchtern, und nun illustrierte er auf langweilige Manier den Plutarch, das griechische Theater, Joseph-Marie Chénier. Sein liebenswürdigstes Werk ist wohl die Serie zu Berquins Idyllen, deren harmloser Pädagogenton in den noch stark an die vergangenen Tage anklingenden Illustrationen die liebenswürdigste Ergänzung fand. (Abb. 46.)

Ist es erlaubt, Fragonard zu den Illustratoren zu rechnen? Er hat die Contes Lafontaines um eine berühmte Blätterserie reicher gemacht, die man als den vollkommensten Ausdruck der kleinkünstlerischen Bedürfnisse der wiedererwachten Gironde — jener heimlichen Renaissance des Rokoko — bezeichnen darf. (Abb. 47.) Diese Blätter bewiesen, daß mindestens in Fragen der Liebe das alte Regiment nicht überwunden war — trotz mancher an Leonidas und seine Dreihundert erinnernden Gesten. Was bedeuten diese Dinge für Fragonard? Er leistet sich hie und da eine illustrative Spielerei. So brillant sie sein mag: man hätte ein Recht, auch Chardin einen Illustrator zu nennen, wollte man Fragonard auf diesen Namen taufen.

Jean-Honoré Fragonard, der 1732 im üppigen Grasse, der südlichen Stadt der Parfüms, der Bonbons und der kleinen Handschuhmacherinnen, geboren wurde, erschien eines Tages mit einem tiefen Instinkt und einem folgsamen Papa, der ein Geschäft als Kommis bediente, bei Chardin — dort in der Nachbarschaft von Saint-Germain des Prés; Chardin, der keinen Unterricht geben mochte, sandte den Jungen zu Boucher. Fragonard erreichte den Lehrer bald bis zur Verwechslung. Dann kam der Rompreis und eine Zeit quälenden Ringens mit dem großen Stil; Fragonard malte die Callirhoe des Louvre, in der Murillos Sfumato pariserisch parfümiert erscheint. Zum Glück gab es in Paris Financiers, die rosiger Amorettenplafonds, und Danseusen, die galanter Boudoirs bedurften. Wir sind dem Herrn Bergeret de Grandcourt mit dem großen Beutel, der jähzornigen Guimard

47. Fragonard: Szene aus Lafontaines Contes et Nouvelles. Kupferstich.

von der Chaussée d'Antin und der Dubarry, die sich ihr Schloß Louveciennes mit dekorativen Panneaux zur Geschichte einer Liebe schmücken ließ, den Frago schuldig, den man meint, wenn man ihn nennt. Er aber ging weiter. Er, der Kulissengast, der untreue Gatte der braunen, ungepuderten Marie-Anne Gérard, holte sich tiefer aus sich heraus und malte jene Porträts herunter, die in der Salle Lacaze aufbrennen, aufdröhnen wie Gewitter — jene Bildnisse, deren eines bekennt, in einer Stunde gemalt zu sein, jene Bildnisse, die Fragonard bei Mauclair und Meier-Graefe den Namen des französischen Frans Hals eintrugen. Aber selbst dies wäre Torheit, die blühende Nacktheit auf dem Bild der

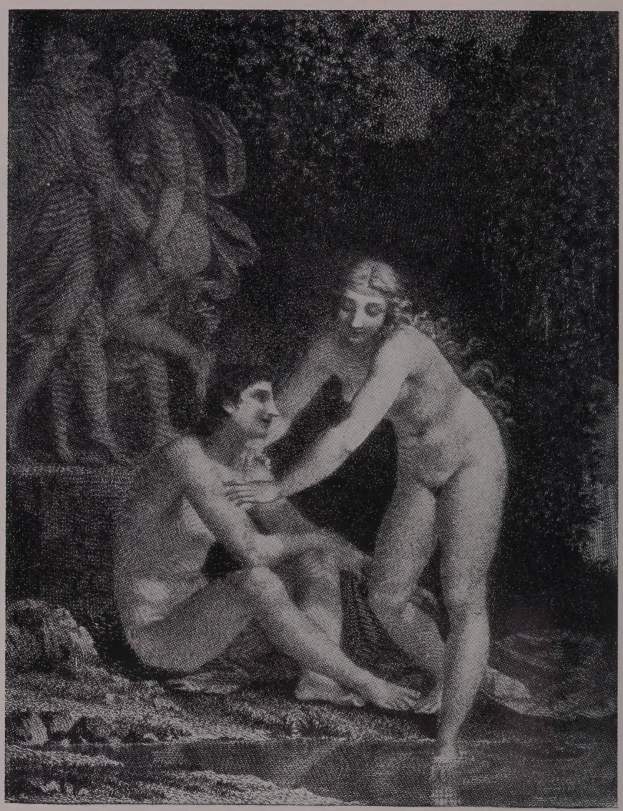
„Chemise enlevée“ oder auf dem der „Baigneuses“ Illustration zu nennen. O nein — bis hinein in die Entwürfe zu den frechen „Pétardes“ und den frecheren „Jets d'eau“ ist Fragonard ein malerisches Phänomen allerersten Ranges. Die Illustration hat ihre eigene Schönheit; Fragonard hatte einen grand style, der über diese Schönheit noch hinausreißt.

Der Meister starb 1806. Der schöne alte Herr mit dem sinnlich vollen, weichen Mund und den feuchtblauen Augen saß gerade im Café, um sich bei einer Portion Eis von den Strapazen einer napoleonischen Parade zu erholen. Das Gefrorene erkältete ihm jäh das ewig warme Blut. Er verlosch so witzig, als ein Rokokomensch es konnte — während die Menschen bereits gelernt hatten, antik zu verbluten.

Der Neoklassizismus. Das Menuett des Rokoko verklang langsam — trotz dem siegreichen Taumel der revolutionären Carmagnole, trotz der unheimlichen Demagogie der Marseillaise, trotz dem Triumph des gracchischen Tribunentons in in Politik und Mode.

Der Klassizismus brach am ehesten in England durch. Dabei war eins von Wichtigkeit: die Träger des englischen Klassizismus waren Italiener, die in unmittelbarer Berührung mit den Dokumenten der Antike und der Renaissance aufgewachsen waren. Giovanni Battista Cipriani, der von 1727 bis 1785 lebte, und Francesco Bartolozzi, sein Freund, der 1728 geboren wurde und 1813 als Direktor der Lissaboner Akademie starb, waren beide Florentiner. Bartolozzi kam 1764 auf Einladung nach London; Cipriani folgte 1775. Beide spielten in der von Georg dem Dritten begünstigten klassizistischen Geschmacksbewegung eine bedeutende Rolle. Bartolozzis klassizistische Neigungen traten beispielsweise in einer vielbewunderten künstlerischen Freundschaft mit Angelika Kaufmann zutage. Die angloantike Linie kam bald nach Frankreich. Am unverkennbarsten erschien sie in der Genrekunst des hochbegabten Louis-Léopold Boilly, der — Sohn eines Holzschneiders, geborener Liller — von 1761 bis 1845 und meistens in Paris gelebt hat. Als Vorläufer Daumiers, als Zeichner der Pariser Cafés des Empire und der Restauration, als Zeichner bürgerlicher Grimassen und als Zeichner bewegter Volksmengen, die sich bei der Milchverteilung stoßen und drängen, gehört der Künstler einer anderen Epoche an. Der neoklassizistische Boilly ist ein

48. Boilly: Liebesszene im Revolutionsstil. Kupferstich von Petit.



49. Prudhon. Aus Longus: Daphnis und Chloë. Kupferstich von Roger.

Kapitel für sich: er ist der Künstler, der zwischen dem Stil Gainsboroughs oder Romneys, dem der Antike und dem style Louis Seize hin und her geht und aus allen drei Arten einen höchst interessanten Kompromißstil zu gewinnen weiß. (Abb. 48.) Boilly wurde später Lithograph. Die Neigung zu dem kommenden Verfahren kündigt sich schon in den Blättern aus der Revolution an: Boillys Stecher adoptieren den unglaublichen Stichstil der Bartolozzi-Schule — den Punktierstich, der mit allem seinem technischen Stumpfsinn doch sehr angenehme Wirkungen erzielen kann, wenn er nur etwas graziöser genutzt wird, als es etwa in der von Bartolozzis Schüler Sintzenich geführten Mannheimer Schule geschah.

Der Punktierstich drang auch in die Bücher des Klassizismus ein, zu denen Girodet, Gérard, Prudhon eine Menge von

50. Lebarbier: Kain und seine Familie. Kupferstich von Petit. Aus Geßner: Oeuvres (Paris ohne Jahr).

Vorlagen lieferten. Unter allen Graphikern des Neuklassizismus ist Prudhon wohl noch am meisten mit Rokokoempfindung gesättigt. Das Datum seiner Geburt weist noch ziemlich weit ins ancien régime: er kam 1754 zur Welt. Er erlebte also die ganze Ära Louis Seize mit Bewußtsein — gerade wie David, der das von Fragonard verlassene Guimardporträt vollendete. Und wie David, der Maler der Szene mit Paris und Helena, verband Prudhon die Rokokoüberlieferung mit dem Klassizismus zu jener seltsam lächelnden, sinnlich-keuschen Blödheit der Physiognomien und Gebärden, die jener kunstgeschichtlichen Zwischenstufe ihre Nuance gibt. Prudhon kam auch noch nach altem Stil zur Kunst: ein Bischof brachte den Knaben eines Steinschneiders von der Heimat Cluny an die Kunstschule nach Dijon. 1780 ging Pierre-Joseph Prudhon nach Paris; da bildete er sich unter Wille. 1783 verhalf er zu Dijon einem Kameraden in jungfräulicher Uneigennützigkeit zum Rompreis; der Sieger lehnte ab, und Prudhon kam an seiner Stelle nach Rom. Dort lebte er in einsamer Ergriffenheit mit Leonardo, Correggio und den Alten. Seit 1789 lebte er in Paris — dürftig und durch eine vorzeitige Ehe geistig wie materiell gepreßt: in jene Jahre fiel ein großer Teil seiner Illustratorentätigkeit. An der Revolution nahm er, ein Mensch von prachtvoller Reinheit der politischen Impulse, als fiebernder Anhänger Robespierres teil. 1794 floh er vor der Rache der Thermidorianer in die Freigrafschaft; dort entstanden die Bilder zu Didots Longus und zu „L'Art d'aimer" des gleichen Verlags. (Abb. 49.) Der Illustrator, der Graphiker, bestimmte in einem hohen Maß den Wert dieses Künstlers überhaupt; man geht kaum fehl, wenn man ihn eher als in seinen problematischen Malereien in den wunderbaren Handzeichnungen des Louvre und des Schlosses Chantilly aufsucht. Das Kaiserreich brachte dem Künstler schließlich jeden Erfolg; Napoleon machte ihn gar zum Lehrer der Kaiserin Marie Luise und ließ ihn, als wäre er ein Eisen oder Gravelot, eine Wiege des Königs von Rom entwerfen. Dem Unglückseligen schlug kein Triumph zu dauernder Freude aus: die feine Schwermut, das Verhüllte seiner Zeichnungen, ist das Bild seiner Seele. Constance Mayer, die Schülerin und die Geliebte, tötete sich 1821, und zwei Jahre später lag Prudhon an ihrer Seite auf dem Père Lachaise — ein verspätetes Opfer der Wertherpsychologie und ihrer romantesken Lebensschwere.

Nous pliâmes tous deux nos mains dans nos bras en nous appuyant sur le comptoir .....

51. Monsiau: Szene aus Sternes Voyage sentimental (Amsterdam im Jahre VII der französischen Republik). Kupferstich von Levillain.

Prudhon war Stil wie Marées. Monsiau und Lebarbier sind neben ihm nur Masken. Lebarbier (Abb. 50), eine ganz anonyme Erscheinung, entnahm der Antike nicht viel mehr als das Kostüm, wenn er den Römer Rousseau vor den Quiriten zwischen Säulen den „Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes" rezitieren ließ. Beim Namen Nicolas-André Monsiau erwachen Erinnerungen an gewisse Historien zu Versailles. Der Künstler, der von 1754 bis 1837 gelebt hat, schuf antikisierende Szenen wie Diogenes mit Alexander, Adonis, Catilina und eine Anzahl Illustrationen, die nur durch Typik interessieren. Die Ladenszene im Kostüm der Revolution ist eines der wenigen Blätter, die originelle Reize haben — Reize, die allerdings stark aufs Dixhuitième zurückverweisen. (Abb. 51.)

Mit Monsiau beginnt der Verfall der französischen Illustration, den erst das Auftreten der Lithographen Carle Vernet, Decamps, Grandville, Gavarni, Daumier, Cham überwand. Daumier! Das Rokoko besaß alles, außer einer Karikatur. Die Karikatur war Allegorie: wenn Moreau die profane und die geistliche Ministercanaille Ludwigs des Fünfzehnten verspottete, die vom Nachfolger entlassen wurde, so ging es ohne Wolken, ohne allegorische Figurinen und ohne attributive Genien nicht ab. Einer aus der Revolution erst brachte Wandlung: Debucourt holte die Karikatur nicht aus der Mythologie und aus der Oper, sondern aus den Personen, aus ihrer sinnlichen Erscheinung heraus. Es ist vielleicht das künstlerische Hauptverdienst der Revolution, daß sie die Möglichkeit der Karikatur entdeckte. Bertels hat das Verhältnis zwischen Goya und der Revolution gezeigt. Die Revolution zeugte nicht nur Debucourt, sondern eine ganze Kolonne.

Philibert Debucourt wurde 1755 als Sproß einer Kleinbürgerfamilie geboren. Der Vater betrieb das Gewerbe des huissier und machte in der Revolution rapide Karriere. Philibert war einige Zeit Schüler Viens und entfernte sich mit einer entschiedenen Vorliebe für das groteske Genre der Holländer, das er in vielen kleinen Tafeln nachahmte. Seinen wahren Beruf fand Debucourt aber erst in der farbigen Stichkarikatur, deren genialste Proben er in der Promenade des galeries du Palais Royal von 1787 und in der Promenade publique von 1792 gegeben hat. Debucourt hatte technisch von den Engländern gelernt; aus England stammte die wässerige Durchsichtigkeit der Farben und der leichten Grundradierung. Aber auch ästhetisch-gegenständlich ist in diesen tollen Dingen ein Zug von Anglomanie — etwa so, wie in gewissen Blättern Lautrecs, bei denen man den Paten nicht nennen kann und doch an England denken muß, oder so wie bei Guys. Kein Zufall, daß Debucourt äußerst spleenig war. Er tat zuweilen freilich auch Dinge, die kein Brite tut: er fuhr spazieren, weil er keinen arbeitslosen Fiaker sehen konnte. Im übrigen war er ganz Londoner Bouffon: mager, adlernasig, am Mund maliziös. Es ist auch überliefert, daß er im Alter nur mit Hühnern und Katzen gelebt hat und den fremden Buben zu erlauben pflegte, sich in seinem Obstgarten auszurasen. Die Lieblingskatze des Witwers aber hatte ein Bettchen mit Gardinen. Das ist Debucourt. Er starb vergessen 1832. (Abb. 52.)

Man könnte den Versuch machen, selbst die Anfänge der

52. Debucourt: Promenade im Garten des Palais Royal im Jahre 1793. Farbenstich.

Tailleurs de pierre changeant le Chariot.

53. Duplessi-Berteaux: Arbeitertypen. Radierung.

Arbeiterdarstellung mit dem Rokoko in stilistische Verbindung zu bringen. Stärker jedenfalls als in den travestierten Klassizismus Debucourts greift das Dixhuitième in die Arbeiterblätter Duplessis hinein. Jean-Duplessi-Berteaux, ein Pariser, der von 1747 bis 1818 gelebt hat, war mit Prieur der Reporter der revolutionären Tagesereignisse. Er sah zumal das Proletariat. Er ist nicht der erste gewesen: man denke an Boucher. Aber die Arbeiterminiaturen Duplessis haben doch ein ganz anderes Gewicht. Sie sind dem Jahr 1830, dem Jahr 1848 näher; sie haben Baboeuf und Buonarroti hinter sich. Stilistisch — durch die demokratische Linie, die lichte Technik, die starke Raummechanik — gemahnen sie an Callot. Eine gewisse zierliche Eleganz der Faktur, ja selbst der Arbeitsgeste ist Rokoko. Eine seltsame Kreuzung. So beginnt der sozialistische Ton, der nicht ruhen sollte, bis er in den Werken Meuniers, in den Werken der de Groux und Laermans, in denen Steinlens und der Kollwitz die bewußtesten Formen fand. (Abbildung 53.)

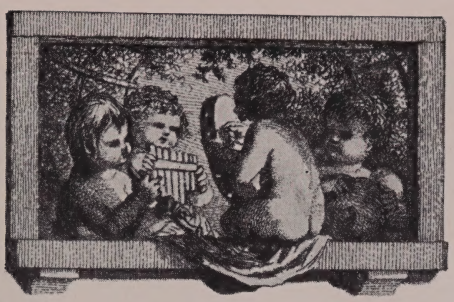
Geßner. Das, was das Schwergewicht der französischen Illustration ausmacht, die Galanterie, war der deutschen Illustration nicht gegeben. Die deutsche Illustration des Dixhuitième begann erst im Zeitalter des Siebenjährigen Krieges — also um eine Zeit, in der sich der Triumph der Rocaille bereits dem Ende

54. Geßner: Vignette. Radierung. Aus Geßner: Schriften (Zürich 1777).

zuneigte. Die deutsche Illustration fiel in die Zeit der Empfindsamkeit, der sozialethisch vertieften Pastorale, des Naturkults, der Physiokratie und des Neuhumanismus. Der reizvollste Typus dieser Art war Geßner.

Salomon Geßner entstammte einer alten Züricher Familie. Sein Vater war Buchhändler. Ihm wurde der Sohn am 1. April 1730 geboren. Der Knabe liebte es, Robinsonaden zu dichten und viel zu modellieren; und so unbrauchbar er für die Schule befunden wurde, so untüchtig wurde er im Buchhandel, als er in Berlin bei Spener und daheim beim Alten praktizierte. Dem harten Willen des Vaters setzte Geßner eine etwas undisziplinierte Neigung zur Malerei entgegen. Seit 1750 lebte er in der Heimat ein geruhiges Leben in sehr maßvoller Kaufmannsarbeit, in gelegentlichen dichterischen und zeichnerischen Versuchen, im Umgang mit berühmten Besuchern der Stadt wie Klopstock, Wieland, Ewald von Kleist und in einem allgemeinen, bedächtigen und reuelosen Epikureertum, das zur Zeit und zum Menschen vorzüglich stimmte. In ruhigem Fluß erschienen allgemach die dichterischen Arbeiten: 1753 kam die „Nacht", 1754 der „Daphnis", 1756 erschienen die ersten „Idyllen", 1759 kam der „Abel"; 1762 lag die erste Gesamtausgabe vor, 1772 kam noch ein Idyllenbändchen — der Dichter war am Ende seines Mitteilungsbedürfnisses.

Rousseau nannte Geßner einen „Mann nach seinem Herzen". Geßners Poesie nahm die Grundstimmung jener Erkenntnis voraus, die sich etwa im „Devin de village" — dem Lieblingsbuch des jungen, sozialrevolutionären Napoleon — aussprechen sollte. Geßners Poesie ist eine von den rosaroten Schleifen der Rokokopastorale gereinigte Bukolik; sie wagt eine gewisse agrarwirtschaftliche Derbheit und fordert von sich selber zugleich eine antik zurückhaltende Geste der Erhabenheit. Vergil, Theokrit, Longus sind die formalen Vorbilder; die schweizerische Nationalwirtschaft und die Zeitphilosophie geben das Material — und es kommt ein Werk popularmoralisch-bedeutsamen und besinnlich-arkadischen Tons zustande: ein Werk der Lebensweisheit und der entzückten naturgeschichtlichen Beschreibungen. Das Motto der Zeitästhetik war das „ut pictura poesis". Der Landschaftsmaler suchte Thompsons „Jahreszeiten" nach Motiven ab, Caylus den Homer. Geßner liebte seit den Jugendjahren, die er bei einem Landpfarrer verlebt hatte, den guten Hamburger



55. Geßner: Puttenvignette. Radierung. Aus Geßner: Moralische Erzählungen und Idyllen (Zürich 1772).

Brockes, weil der von „einem Gräsgen mit Thautropfen an der Sonne" begeistert war, und weil seine Gedichte „ein Magazin von Gemählden" bedeuteten. Dazu suchte Geßner nach gedanklicher Tiefe. „Man kann einen zerfallenen Schweinestall mahlen und ein Bäurchen, das ganz lustig an die Wand pißt, und eine Lache daneben, und dabey alles Spiel von Schatten und Licht und die Zauberey des Kolorits, und die größeste Niedlichkeit in der Ausführung anbringen . . . Wenn man in Absicht auf Gedanken nicht weiter will, so kann man freilich sehr vieles entbehren." Ut poesis pictura. Allein Geßner wußte es auch besser. Von 1762 an hat Geßner eifrig zu seinen Dichtungen radiert; auf seine alten Tage befaßte er sich viel mit Ölmalerei. Der Radierer hat Dinge gemacht, die absolut unliterarisch sind: Dinge von einer restlos sinnlichen Innigkeit. In diesen köstlichen Putten, in diesen Gartenwinkeln, die trotz aller preziösen Natürlichkeit noch stark an den gehaßten Lenôtre erinnern, in diesen englisch gewachsenen Wäldern, die der politisch-ästhetische Liberalismus lieben lehrte, erscheint der Begriff der Illustration als contradictio in adjecto. Gibt es Illustration? Literatur und Malerei sind getrennte Ausdrucksmöglichkeiten. Hat es einen Sinn, die eine auf die andere zurückzuführen und den Reichtum, der im Dualismus liegt, wieder aufzuheben? Wohl gibt ein Gedicht, eine Zeitströmung dem Maler und dem Zeichner gewisse Pointen; allein das künstlerisch Entscheidende liegt außerhalb der illustrativen Wirkung. Die sinnliche Übereinstimmung der Illustration mit dem Buchkörper, die kunstgewerbliche Einordnung des Schmucks in die besondere Architektur eines

Bandes ist zuletzt wesentlicher als alle literarisch-illustrative Bedeutung — wiewohl auch sie keineswegs gleichgültig sein muß.

Sogar als Theoretiker zeigte Geßner einmal, daß sein Unterbewußtsein derartigen Auffassungen zugänglich war. Wie eifrig konnte dieser Künstler bei technisch-ästhetischen Voraussetzungen verweilen! Eifriger fast, als zu wünschen ist. Er studierte die Natur und die ganze Kunstgeschichte, um sich jenes Apriori zu holen, das in der Sprache des Jahrhunderts ohne üblen Klang Manier hieß. Der Illustrator, dem es so sehr um Idee zu tun war, lernte die Manier des Baumschlags bei Berghem und Swanefeld und Waterloo, die der Felsen bei Salvator Rosa, die Manier für „Verschieße und Gründe" bei Claude und den „sanft hintereinander wegfließenden Hügeln" des Wouwerman, die Methode, die „ein mahlerisches Ganzes" macht, bei Everdingen, die „kühne Wildheit" bei Rubens und den „wahren Schwung" bei Poussin. Das Technisch-Ästhetische wird derart leicht Cliché, weil der Künstler mit den Ideen nicht Zeit hat, die spezifischen Aufgaben seiner Kunst zu respektieren, sie als eine unmittelbare Emanation der Seele gelten zu lassen. Der Fall wird in den großen figuralen Illustrationen Geßners offenkundig.

Der Begriff der Illustration ist in seiner bewußten Richtung ein rationalistischer Begriff. Seine extremste Form ist die Allegorie. Geßner blieb vor dieser Konsequenz behütet, weil er im Grund auch menschlich nicht Rationalist war. Er konnte das wässerige Leipzigertum um Gottsched nicht ausstehen. Er hegte mit unbestimmter, dennoch positiver Scheu die irrationalen Lebenstriebe, die er in sich fühlte; er hatte bei aller Aufklärung die Disposition zum religiösen Menschen in sich. Das hinderte ihn gewiß nicht, eine bürgerliche Intelligenz der bildnerischen Sinne zu entwickeln. Aber diese Tatsache bleibt: eine gewisse religiöse Verfassung rettete den Künstler in Geßner; wie alle religiösen Naturen künstlerisch, alle künstlerischen Naturen religiös sind — religiös freilich hoch oberhalb aller theologischen Dogmatik.

Diese leise Größe verbarg Geßner in der Ruhe eines harmlosen kleinen Republikaners. Er glich einigermaßen Chodowiecki; aber er hatte größeren Mut zu jedem Genuß. Geßner lebte in jenem Kreis, den Gottfried Keller geschildert hat: als Kulturnachbar des Landvogts von Greifensee, der so feine Landschaften

56. Geßner: Illustration zu der Idylle „Der erste Schiffer“. Radierung. Aus Geßner: Schriften (Zürich 1777).

57. Merz: Putten. Radierung.

gemalt und so sultanisch-kantönlimäßig geliebt hat. Diese Kultur hatte keine wilden Triebe, sondern eine herbstliche Reife und Durchsichtigkeit; sie war ein bürgerlich-honoratiorenhaftes Rokoko. Geßner lebte als tüchtiger Züricher Ratsherr und Sihlherr, als Teilhaber eines gediegenen Verlagsgeschäftes, als pater familias und in der Eudämonie eines in seiner Weise wunderbar klaren Lebensbehagens. Er haßte die Stürmer und Dränger, wenn er hassen konnte. Er starb rechtzeitig — am 2. März 1788. Er war ein Liebling Diderots, Turgots und ihrer Zeitgenossen. Er war ein Sohn jener Zeit, die in einer von Sentimentalität durchbebten Heiterkeit mitleidig auf die heiße Amoralität des Rokoko — von der sie selber noch ein Stückchen hatte — zurückblickte und nicht begriff, daß sie selber auf dem Weg der Geschichte zur großen Revolution nur ein liebenswertes Kapitel Verfall, keineswegs etwas Endgültiges war. (Abb. 54, 55 und 56.)

Augsburg und Nürnberg. Noch waren im achtzehnten Jahrhundert die reichsstädtischen Überlieferungen nicht ganz ausgestorben; die kümmerlichen Reste waren allerdings mit der reichsstädtischen Kunstblüte des sechzehnten nicht zu vergleichen.

Augsburg besaß von altersher noch eine bemerkenswerte Edelmetallindustrie, die ihre Produkte über Europa verbreitete. Mit dem Gewerbe der Goldschmiede und Silberschmiede hing die Stichkunst häufig zusammen. Diese Beziehung wirkte frei-

58. Goetz: Schrecken des Kriegs. Titelblatt. Kupferstich.

lich nicht unbedingt günstig auf den Stichstil: so ist der Ehrentempel der deutschen Gelehrten Jakob Haids, eines der wichtigsten Werke der augsburgischen Schule, nur Resultat gröbster, geistlos handwerklicher Faktur. Zur Mittelmäßigkeit der Stecher paßte der Tiefstand der Kunstpolitik. Der Magistrat tat längst nichts mehr für künstlerische Zwecke, wiewohl die 30 Kupferstichhandlungen und Kupferstichdruckereien für die Stadt eine Quelle materieller Wohlfahrt bedeuteten. Die Künstler selber versuchten sich 1712 und 1735 in akademischen Gründungen und wiederholten das Experiment ohne andauernden Erfolg in der nach dem Kaiser benannten Franciscischen Akademie,

59. Georg Philipp Rugendas: Gefechtszene. Schabstich von Christian Rugendas.

an deren Zeitschrift sogar Winckelmann mitarbeitete. Der Ton des Instituts war absolut zünftlerisch. Einige Anregung ging von der absolutistischen Potenz im Stadtbezirk, vom fürstbischöflichen Hofe aus, der durch den feinen Residenzneubau dem architektonischen Gesicht der Stadt um die Mitte des Jahrhunderts einen der letzten Züge gab; Ignaz Sebastian Klauber, ein Mitglied einer spezifisch katholischen Stecher- und Verlegerdynastie, war gediegener Porträtstecher, der freilich über die Traditionen des Lehrers Wille nicht hinausging. Die bemerkenswertesten Illustratoren der Stadt waren Johann Georg Merz, von dem sehr niedliche Putten im Geschmack Bouchers erhalten sind (Abb. 57), Gottfried Bernhard Goetz, der 1708 in Mähren geboren wurde und 1774 in Augsburg starb und unter anderem ein gutes Titelblatt des ausgeprägten Rocaillestils zu einer Folge der Schrecken des Kriegs hinterließ (Abb. 58), dann Johann Elias Riedinger, der Ulmer, der längere Zeit die Augsburger Akademie dirigierte — der Künstler, dessen Tiersuiten in alten Herrenschlössern und Forsthäusern eine sympathische Wandbekleidung für den Korridor abgeben, und endlich die vier Rugendas. Georg Philipp Rugendas der Ältere, der 1666 geboren wurde und 1742 als Akademiedirektor starb, empfing trotz Rom und Venedig die entscheidenden Impulse von den realistischen, glänzend komponierten Gefechtsszenen des trefflichen Bourguignon — des Géricault seiner Zeit — und denen della Bellas. Angenehmer als die großen und ziemlich leeren Blätter zur Belagerung Augsburgs im spanischen Erbfolgekrieg sind die minder berühmten kleinen Gefechte, illu-

60. Johann Martin Preisler: Buchtitel. Kupferstich.

strative Serien, die Rugendas teils selber radierte, teils von seinen Söhnen radieren ließ; unter diesen zeichnete sich besonders Christian aus, der von 1704 bis 1774 gelebt hat und die Vorlagen des Alten gern in ockerbraun gedruckten, mit Weiß gehöhten Schabstichen reproduzierte. (Abb. 59.)

Weit armseliger als in der traditionellen Hauptstadt der deutschen Chalkographie waren die Verhältnisse in Nürnberg. Der Abstieg, der von der Höhe Dürers über Sandrart zu den Leuten des achtzehnten Jahrhunderts führte, ist wie der vom Großhandel zur Krämerei. Der einzige erfreuliche Graphiker — die getönten Aquatinten Prestels und seiner Gattin nach Dürerschen und anderen Zeichnungen haben für die Geschichte der Illustration keine Bedeutung — wanderte nach Kopenhagen aus: Johann Martin Preisler. Er lebte von 1715 bis 1794 und schuf technisch sehr routinierte Porträts, deren minuziöse Stichelmanier noch mehr als der Porträtstil seines Bruders oder der Bernhard Vogels die Traditionen Willes zu überbieten trachtet. Das liebenswürdigste Blatt des Wille-Schülers ist vielleicht das Buchtitelblatt, das es verdient, neben die besten Franzosen gehalten zu werden. (Abb. 60.)

Sachsen. Die geschichtliche Bedeutung war längst nicht mehr bei den Städten, sondern beim absoluten Fürstentum. Der glänzendste Hof der Zeit war der Dresdener. August der Starke hatte von seiner Kavalierstour die kosmopolitische Essenz aller höfischen Genußmöglichkeiten nach Dresden gebracht; selbst der Regent von Frankreich wurde auf die glänzenden Tage von Großsedlitz und Moritzburg, auf den kursächsischen Berninismus und auf den Ruhm von Meißen eifersüchtig, vor dem die Modelleure von Sèvres zurücktreten mußten. Der Fremdenzustrom dauerte fort, als mit August dem Dritten die Leidenschaft für italienische Opern den Thron bestieg und ein Geschmackskrieg gegen das ausladende Pathos des vorhergehenden Régimes die klassizistisch-konstruktiven Architekturen der Bodt, Longuelune, Krubsacius zeitigte. Auch die Bildkunst kam zu ihrem Recht. August der Starke ließ die Gemäldeschätze organisieren und eine Antikensammlung anlegen; unter seinem Nachfolger schuf der dunkle Ehrenmann Heinecken, Brühls Amanuensis in Politik und Kunst und der Geselle seiner spitzbübischen Finanzverwaltung, ein mustergültiges Kupferstichkabinett.

Die glänzenden Vedutenradierungen Belottos, dem viele Deutsche nachstrebten, waren kaum in irgendeinem Sinne illustrativ. Illustrativer Gehalt läßt sich eher bei Dietrich entdecken. Christian Wilhelm Ernst Dietrich, der sich aus Hang nach Entlehnungen Dieterici nannte, kam 1712 in Weimar zur Welt. Er lernte in Dresden und zog durch glänzende Talentproben die Aufmerksamkeit des Kurfürsten an. Aber holländische Neigungen mißfielen schließlich einem Hof, der französischen und italienischen Malern den Vorzug zu geben pflegte; Dietrich zog sich verstimmt zurück. Heinecken und Brühl behielten ihn dennoch im Auge und schickten ihn 1743 nach Italien, um ihn umzubilden. Aber dort zeigte sich Dietrich ganz ungeeignet, die Talente zum Pasticcio zu entfalten, mit denen er spielte, wenn er einen Niederländer sah. Heinecken gab nicht nach und machte ihn zum Professor für das Zeichnen nach Antiken an der jungen Akademie. Dietrich starb 1774 in Wut über diese Gewalttat. Schlie hat Dokumente mitgeteilt, die für den Künstler bedenklich sind. In einem zeitgenössischen Malerbrief ist zu lesen: „Sonsten ist Herr Dietrichs cappabel alles zu machen, was man von ihm verlangt . . . Es ist ein sehr habiler Mensch. Er kann fast alle Maiters der Mahlerey vorstellen als zum Exemble dem Rembrandt imitiert er so stark, daß kein Mensch nicht anders glauben soll es wehre Rembrandt . . .“ Und Dietrich selber bot einmal dem Herzog von Mecklenburg-Schwerin „ein bor auf den gusto von Berchem Vüstück wie auch zwey ganz gleine Landschäfftgen auf den gusto von Elsheimern und En bor auf Gusto von Polenburg“. Dietrich erweckt Mißtrauen. Aber schließlich bleibt er innerhalb der Grenzen seiner Absichten doch ein origineller Typus. Dietrich ist die Reaktion eines lebendigen und — wie der fanatische Haß gegen die italienische Kunst beweist, der nur Tizian ausnahm — keineswegs wahllosen Kunstgefühls, das sich, anstatt nur Empfindung zu bleiben oder Wort zu werden, in intelligente Reproduktionen umsetzt. (Abb. 64.) Man hat Christian Ludwig Hagedorn, den Bruder des Dichters, nie getadelt. Gleichwohl war auch er nicht mehr als ein sympathischer Nachahmer Leonardos und Rembrandts. Das allerdings ist wahr, daß Hagedorn, der Sohn eines dänisch-hamburgischen Patriziers, der Jurist, der Diplomat, der gentlemanlike Direktor der Akademie, das etwas plebejische Heraustreten Dietrichs vermied. Er blieb in der

61. Hagedorn: Radierungen.

Reserve des dilettierenden Ästhetikers, der etwas langweiligen klassizistisch-nationalen Betrachtungen über die Kunst die Form platonisch-peripatetischer Dialoge gab. Sein Leben umfaßte die Zeit von 1711 bis 1780. (Abb. 61.)

Adam Friedrich Oeser, der 1717 in Preßburg geboren wurde und 1799 als Leiter der Leipziger Akademie gestorben ist, war jener Künstler, dessen femininer, von kaum verhaltener Rokokosinnlichkeit erwärmter Malerklassizismus für die Leipziger Zeit des jungen Goethe einiges bedeutete. Oeser war in begrenztem Maß Vignettist. Die niedlichen Putten haben den feinen Reiz eines Talents, dessen geschmackvolle Vorsicht die

62. Zingg: „Randeinfall“ auf einer von Chodowiecki geätzten Platte. Radierung. (Kalte Nadel?)

63. Öser: Vignette. Radierung. (Eine radierte Darstellung des gleichen Motivs findet sich im Werke Geysers.)

64. Dietericy: Hollandistische Landschaft. Radierung.

65. Nathe: Titelvignette. Radierung.

Grenzen seines Könnens weiß und sich innerhalb dieses Zirkels mit aller Freiheit des kleinen Gelegenheitspoeten bewegen kann. (Abb. 63.) Christoph Nathe war Oesers Schüler. Er kam 1753 zu Niederbielau als Bauernsohn zur Welt und sollte Theologe werden. 1788 erscheint er als Direktor der Görlitzer Zeichenschule. Nach vielen Fahrten durchs schlesische Land, die er in reizenden realistischen Zeichnungen festhielt, endete er 1808 zu Schadenwalde. In seinen landschaftlichen Radierungen, von denen ein Teil als illustrative Serie mit einem köstlichen Titelblatt erschien (Abb. 65), und in seinen Tierradierungen ist eine auffallende Empfindlichkeit für das Sonnige. Dem Pleinairisten ist nur Friedrich Brand vergleichbar. Nathe ist einer der bedeutendsten Graphiker des Jahrhunderts gewesen: einer von denen, die dem übermächtigen französischen Geschmack etwas wie eine germanische Rasse eigenen künstlerischen Rechts gegenüberstellen konnten. Ähnliches gilt vielleicht — doch abgeschwächt — von dem Schweizer Adrian Zingg, der von 1734 bis 1816 gelebt hat, in Dresden unter Canalettos Einfluß stand und wesentlich Landschaften holländischen Geschmacks

66. Zeisig genannt Schenau: Blatt aus der Serie von Radierungen „Achetez mes petites eaux-fortes!“

radierte. Das Feinste leistete er in jener illustrativen Leiste, die er am Fuß einer Platte Chodowieckis einradierte. (Abb. 62.)

Eine Buchkultur von französischer Eindringlichkeit hat sich in Deutschland nirgends herausgebildet. Die quantitativ und leider auch qualitativ sehr oft höchst bescheidene Vignettenproduktion wurde durch illustrative Landschaftenserien und Figurenfolgen ergänzt. Der prägnanteste Vertreter dieser sozusagen unangewandten Illustration war Johann Eleazar Schenau. Schenau, von Haus aus Zeisig genannt, war 1734 zu Großschönau bei Zittau als Sohn eines armseligen Hauswebers geboren. Er kam früh nach Dresden und verdiente sein Brot als Schreiberlein eines Anwalts. Die große Stadt nährte seine Künstlerinstinkte. Der greise Direktor der Zeichenschule, Silvestre, bemerkte ihn und nahm ihn auf eine Pariser Reise mit. Dort genoß Zeisig der Freundschaft Willes. Trotz rasch steigender Beliebtheit litt der Künstler materielle Not. Unter solchen Umständen entstand die trefflich radierte und reizend komponierte Serie „Achetez mes petites eaux-fortes!" Es ist sehr drollig, wie da die Pose des moment heureux auf den Knirps im tricorne abfärbt, der sich erfolgreich für die Dessous seiner kleinen Lais interessiert. (Abb. 66.) Allmählich erinnerte sich auch die Heimat ihres Sohnes: 1770 kam Schenau auf Einladung nach Dresden. 1773 wurde er Direktor der Zeichenschule an der Meißener Manufaktur, 1774 Akademieprofessor in Dresden und schließlich ihr alternierender Direktor. Er endete 1806.

Einen beachtenswerten Teil bildet die Illustration im Werk Bauses. Johann Friedrich Bause, der Wieland-Illustrator, wurde 1738 als Sproß einer alten Hallenser Familie geboren. Früh verwaist war er auch künstlerisch sich selber überlassen: er zeichnete und stach mit dem frühen Eifer des Autodidakten und des Mittellosen allerhand untergeordnete Kleinigkeiten für Buchhändler. 1759 lernte er in Augsburg bei Haid. Wille gab dem jungen Künstler, der sich stark für die Art der alten französischen Porträtstecher interessierte, liebenswürdig schriftlichen Unterricht. 1766 siedelte Bause sich in Leipzig an. Allmählich erwarb er sich durch Wiedergaben vieler Porträts Graffs großen Ruf; er starb 1814 als Mitglied mehrerer Akademien. Wie Wille entbehrte dieser Meister der tieferen Genialität. Er war ein unerbittlicher ouvrier und ließ sich, um nicht jeden Morgen den Coiffeur in Anspruch nehmen zu müssen,

67. Bause: Merkur in einer Liebesszene. Radierung. Aus der historischen Erklärung der Gemälde des Herrn Winkler (Leipzig 1768).

eines Tages die prachtvollen schwarzen Locken abschneiden. Die Titelvignette für die Erklärungen zum Winklerschen Kabinett in Leipzig ist unter allen seinen Arbeiten, in denen viel Tüchtigkeit und viel gewerbliche Pedanterie steckt, eine der interessantesten: Aber auch an ihr — so improvisiert und lose sie sich immer geben mag — erkennt man, daß der Künstler nicht in behenden Impressionen, sondern in schwerer Arbeit zu wirken pflegte. (Abb. 67.)

Einzig Geyser hat sich ganz der Buchillustration gewidmet, und man darf ihm nachrühmen, daß er nicht nur Chodowiecki, sondern auch die Franzosen technisch parierte. Christian Gottlieb Geyser war 1740 als Pastorensohn zu Görlitz geboren und starb 1803 in Leipzig. Er begann als Jurist, fühlte sich gelangweilt, ging zu Oeser und verband sich mit Oesers Kunst und Oesers Tochter. Der Porträtminiaturist wich bald dem Illustrator. Unter den dreitausend Blättern seiner Hand sind allerdings die meisten nach fremdem Entwurf gestochen; am innigsten schloß sich Geyser an Chodowiecki an. Seine Leistungen waren zeitgeschichtlich kaum neu; aber sie haben einen

68. Geyser: Eine Dame. Kupferstich.

sehr persönlichen, sehr zarten Zauber, eine besondere sinnliche Politur und bedeuten vielleicht noch mehr als Chodowiecki das Bindeglied zwischen französischer und deutscher Art. (Abb. 68 und 69.)

Wien. Österreich stand hinter Sachsen eine gute Strecke zurück. Da sind nur fünf Namen.

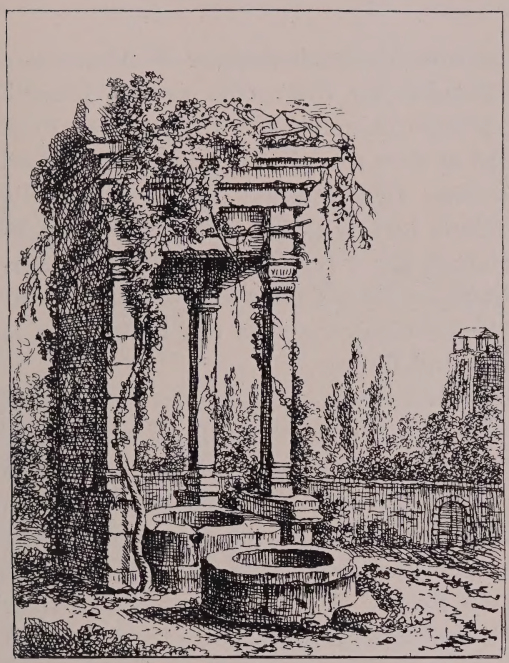
Johann Christian Brand, der von 1723 bis 1795, und Friedrich, der von 1735 bis 1806 gelebt hat, sind Söhne eines aus dem Oderfrankfurt eingewanderten Landschafters gewesen. Friedrich, der Hofzeichenmeister, hinterließ radierte Tiere, Landschaften und Volkstypen; der andere ist der Radierer jener Wiener Kaufrufe, die sich mit denen Bouchardons freilich nicht messen. (Abb. 70.) Joseph Brecheisen radierte vignettenähnliche Landschaften mit Ruinen — entzückende Blätter, die durch die miniaturenhaften Ausmaße noch feiner sind als ähnliche Dinge Hubert Roberts. (Abb. 71.) Johann Mathias Schmutzer, der Direktor der Stecherschule, war Exponent der graphischen Kultur, die sich an Willes Namen knüpfte: sein Kaunitz-Porträt ist eine technische Kuriosität ersten Ranges, die der Geduld und der Geschmeidigkeit des Stichels alle Ehre macht. Unvergleichlich persönlicher mutet Weirotter an. Franz Edmund Weirotter war 1730 als Sohn eines Innsbrucker Vorstadttischlers geboren und lernte um 1751 in Wien. Von dort ließ ihn der Mainzer Erzbischof Baron Ostheim nach Paris holen. Den Pariser Aufenthalt unterbrach eine italie-

69. Geyser: Kavalier unterm Sternenhimmel. Kupferstich.

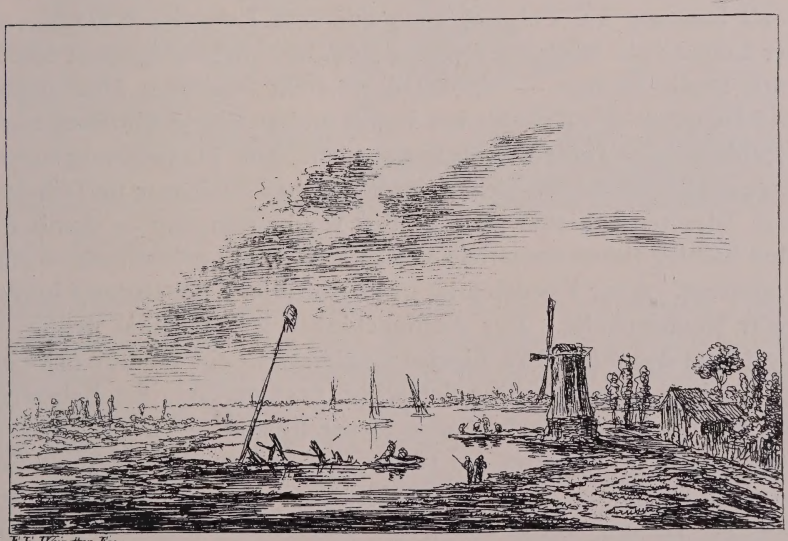
nische Fahrt, auf der sich Weirotter kaum mit den Sammlungen, aber um so mehr mit der lebendigen Landschaft beschäftigte — als hieße er Bruegel oder Corot. 1766 wurde Weirotter, um den sich die Höfe stritten, nach Wien berufen. Der Ruhm überlebte den Trefflichen im Vaterland nicht; die große Hinterlassenschaft Weirotters, der 1771 starb, ging zu den französischen Amateuren, die auch Louis-Gabriel Moreau liebten. Weirotter ist unter den Vertretern der illustrativen Landschaft einer der edelsten gewesen. (Abb. 72.) Die Reaktion, die mit den an Poussin inspirierten landschaftlichen Blättern Josef Anton Kochs kam, ist neben Weirotters kernigem nordischem Realismus antipathisch. Dagegen mögen die Radierungen Kochs zu den Argonauten nach Vorlagen von Carstens, reine Konturblätter hochklassizistischer Haltung im noblen Stil Flaxmans, bei den modernen Buchgraphikern, die zeichnerische Empfindung pflegen, vielleicht noch Chancen haben.

Berlin. „Diejenigen Piècen, die Ihr vor Mich kaufet, müssen auch recht gut, jedoch nicht eben die kostbarsten und theuersten seyn und will Ich lieber viele, doch gute Stücke haben als wenige und sehr theure.“ So schrieb Friedrich Wilhelm an seinen Amsterdamer Geschäftsträger Luiscius. Der gekrönte preußische Hausvater machte ästhetische Prätensionen, komman-

70. Johann Christian Brand: Kupferstichhändler. Kupferstich.



71. Brecheisen: Vignette. Radierung.



72. Weirotter: Hollandistische Landschaft. Radierung.

dierte zuweilen den Akademiedirektor Weidemann und den farbenreibenden Bombardier Fuhrmann zu den königlichen Kunstübungen und pflegte in gichtischem Ärger das Fiasko damit zu beschließen, daß er dem modellstehenden langen Kerl den nassen Pinsel auf die Nase klatschte und dazu den leutselig pointierten Witz machte: „nun bist du gewiß getroffen." Das Weitere denkt sich jeder Untertan salvo respectu selber. Nur dies vergißt die Loyalität nicht zu melden, daß es Historiker gibt, die das ästhetische Podagra des Königs wegen des berühmten „in tormentis pinxit" sehr rührend finden.

Friedrich der Zweite war ein Mann von höchst sensiblem Privatgeschmack. Er sammelte Watteau und Lancret. Die Akademie freilich, die Gründung des ersten Friedrich, deren Budget unter dem zweiten König auf 200 Taler herabgesunken war, blieb in elenden Verhältnissen. Aber Berlin gewann doch nach der Unterbrechung, die auf den prächtigen Schlüter gefolgt war, neue Nuancen in sein Profil. Der Architekt, den Friedrich seit der Rheinsberger Eremitage gern beschäftigte, war der Baron Hans Georg Wenceslaus von Knobelsdorff.

Und der war zugleich einer der genialsten Radierer des Jahrhunderts. Ein preußischer Junker, der in den Tiefen der Seele Watteaus zu Hause ist: die Anomalie verblüfft. Knobelsdorff kam am 17. Februar 1699 auf dem Landsitz Kuckädel in der Lausitz zur Welt. Er wurde Offizier. Sein Regiment wurde nach Berlin verlegt — Knobelsdorff sieht Schlüters Monumente und ist gepackt. Er malt bei Pesne und studierte die Baukunst; 1736 bereist er Italien, 1740 Frankreich. Der junge König macht ihn zum Surintendant der hohenzollerischen Schlösser und Gärten, zum Directeur en chef aller großen Neubauten und — damit die bloß halblegitimen ästhetischen Ämter Gewicht bekommen — zum Finanzrat. Aber Friedrich ist ganz Rocaille, Knobelsdorff immer mehr Neuhumanist. Der Antimachiavell ist undelikat genug, in die Pläne des Künstlers hineinzuregieren — ein rechter principe wäre feiner gewesen. Der Zerfall ist 1745 perfekt: Knobelsdorff, das einzige künstlerische Genie dieser Sphäre, wird vollkommen ausgeschaltet. Er stirbt am 16. September 1753 in Berlin. Seine wenigen Radierungen sind etwas Ergreifendes. Sie haben den Charme der ungeübten Hand, die spröde eine ungeheure künstlerische Inbrunst ausdrückt. In diesen Blättern hat die einzelne Furche graphischen Reiz: die Parkszene ist nicht Bild eines

73. Knobelsdorff: Parkszene. Radierung.

materiellen Gegenstandes, sondern ein Konzert graphischer Linien — ein Ding für sich, das über der Erdenschwere der Erscheinungen bleibt, bei allem Primitiven, ja materiell Verkehrten etwas Endgültiges, ein Symbol vollendeter ästhetischer Edelherrschaft, das dennoch menschliche Urkraft behält. (Abb. 73.)

Was wollen die anderen neben diesem Mann? Was will selbst Chodowiecki, der liebe Bürger? Er ist neben Knobelsdorffs unbeholfen-überlegener Offenbarungsgewalt der tüchtige Roturier, der bürgerlich-ehrenfester Berufsdisziplin und künstlerischem Mutterwitz wohlorganisierte Ausdrucksmittel abgewinnt, um

74. Chodowiecki: Der Tanz (Geschmack und Ungeschmack). Radierungen.

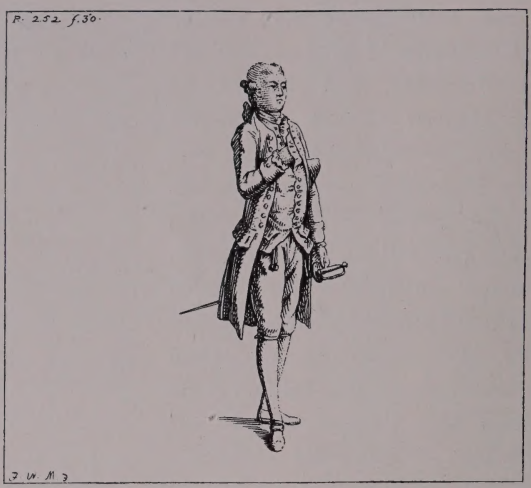
seine freundlich begrenzte, einigermaßen philiströse Lebenssphäre zu formulieren. Seine relative Stellung wird klarer.

Daniel Chodowiecki war Westpreuße; er war am 16. Oktober 1726 in Danzig geboren. Die Mutterwitwe, eine zart-tüchtige Hausmutter, vornehm assimilierte Emigrantenrasse, mußte den Sohn notgedrungen zur „Handlung" bestimmen, aus der er sozial herkam. Der Mutterbruder Ayrer, der — ebenfalls Mitglied einer Réfugiéskolonie — in Berlin ein Quincailleriegeschäft betrieb, gab dem Kunstbedürfnis der Neffen nach, ließ sie im Akkord Dosen mit Emaillemalereien bedecken und machte damit Geschäfte, deren Segen indes so wenig auf die Neffen überfloß, daß sie beschlossen, sich auf eigene Füße zu stellen. In Berlin war alles sehr kolonial; so war auch die Emailleminiatur, die Chodowiecki leisten konnte, mit französischen Zeitprodukten nicht zu vergleichen. Um so mehr leistete er — übrigens auch hier Autodidakt — in der Radierung. Die ersten Blätter waren gerade noch Zeitdurchschnitt. Erst die miniaturenhaft kleinen Kupfer zur „Minna", die 1770 im gothaischen Kalender erschienen,

offenbarten die entwickelte Art dieses Künstlers. Chodowiecki war unbedingt auf kleinste Formate, auf kompresse Schrift angewiesen; seine größeren Sachen — selbst so reizende Dinge wie die Kinder zu Basedow — erinnern bedenklich an die leeren Blätter Johann Heinrich Meils zu Gellert. Die blütenartige Grazie der Franzosen hat Chodowiecki indes auch in den kleinen Sachen, mit denen er Hunderte von zierlichen Bändchen schmückte, nicht erreicht; seine Arbeiten haben fast immer eine etwas schwere Schwärze — auch die „Minna"-Blätter. Am unvergeßlichsten sind wohl jene allerkleinsten Dinge: die unbegreiflich feingliedrigen, dabei nicht mühseligen, sondern spielerisch leichten Randeinfälle, oder Blätter wie die Berliner Dienstbotentypen, die Prediger, die Kavaliere. Aber diesen Dingen fehlt andererseits ein konstitutives Moment der Kunst des Meisters: der Raum. Der Raum, das Interieur ist bei dem Meister preußisch nüchterner, merkantilistisch aufgeräumter Bürgerstuben nicht entbehrlich. Das angenehm Ennuyante dieser Salons, in denen zuweilen genial ansetzende Bewegungsmotive auftauchen wie — mit Lichtenberg zu reden — „das Prisgennehmende" der Haltung des tanzenden Laffen (Abb. 74), ist aus Chodowieckis Werk nicht fortzudenken.

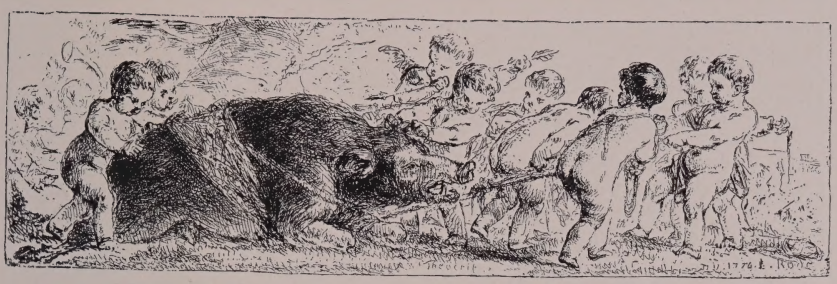
75. J. W. Meil: Kavalier in Konversation mit einem Kleiderstock. Kupferstich.

Es ist sinnlos, Chodowiecki mit Hogarth zu vergleichen. Sie sind so verschieden wie Humor und Satire oder wie Freisinn und Sozialismus — der Sozialismus muß ja geschichtsnotwendig humorlos sein. Freisinn — der Begriff trifft genau auf Chodowiecki zu. Der Meister hatte von der gelinden Aufklärung gegessen, die eigentlich verboten ist und im Ernstfall nach rechts immer besser auskommt als nach links: von jener Aufklärung, die vor ihren eigenen Konsequenzen bebte, als es in Paris 1793 schlug. Und Chodowiecki zeichnete dumme Bildchen wider die „aufrührischen Narren" oder zugunsten des gar guten Königs von Yvetot, den der böse radikale Postmeister in Varennes nicht durchließ. Und Meister Daniel spekulierte ein wenig mit seinen Platten und legte sein klug erworbenes Vermögen in einwand-



76. Johann Wilhelm Meil: Kavalier. Kupferstich. Aus Engel: Ideen zu einer Mimik. (Berlin 1785.)

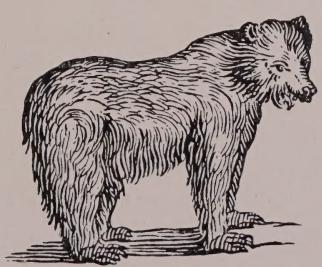
freien Hypotheken an. Er erwarb akademische Ehren, liebte Frankreich in seiner Frau, war ein wackerer Diakon der französischen Gemeinde, skizzierte im Bürgerfrack mit unmäßigem Fleiß noch bei Jahren nackte Menschen und starb am 27. Februar 1801 so geordnet, als je ein preußisches Subjektum das vermochte. Er starb in einer Konkurrenzlosigkeit, die seinen verdienten Ruhm etwas übertrieb. Freunde wie der Altenburger Johann Wilhelm Meil, der von 1733 bis 1805 gelebt hat und auf dem kurbrandenburgischen Sand tätig war, konnten dem Meister auch mit hübschen Arbeiten von der Art der Kleiderpuppe nichts anhaben. (Abb. 75 und 76.) Johann Friedrich Unger schied schon darum aus, weil er mit einer andersgearteten Technik wirkte. Der Künstler war ein Sohn des Holzschneiders Johann Georg Unger, dem wir ein ausgezeichnetes Porträt des alten Fritz verdanken, und schnitt wie der Vater altfränkisch auf Langholz; er brachte Vignetten aus dem Tierleben, der Kaserne, dem Bettlerdasein. (Abb. 78.) Bernhard Rode war nur wenig Buchillustrator. Rode, der, geborener Berliner, von 1725 bis 1797 gelebt hat, wandte sich nach einer italienischen Fahrt dekorativer Schnellmalerei zu. Das war der Weg zu den akademischen Ehren. Daneben machte er mit turbulenter Nadel ungewöhnliche Blätter, deren Schwung dem solideren Chodowiecki nicht gegeben war. (Abb. 77.)



77. Rode: Vignette („Theokrit"). Radierung.

Der einzige Buchillustrator, der im Berliner Kreis neben Chodowiecki eine autonome Stellung hatte, war Georg Friedrich Schmidt. Der Künstler lebte von 1712 bis 1775, meistens in der Heimat Berlin — Paris und Petersburg hielten ihn einige Jahre fest — und meistens der Kunst: soweit ihm der preußische Militärdienst die Zeit ließ. Friedrich der Zweite, der ihn schätzte, übertrug ihm die Illustration der Oeuvres de Frédéric, roi de Prusse. Schmidt gehorchte dabei teils dem Rocaillegeschmack des Königs, teils — und lieber — den eigenen, auf Rembrandt gestimmten Neigungen. Am stärksten kam sein Talent heraus, wenn er nach geschauten Wirklichkeiten schaffte. Ein Blatt wie der Einzug des Siegers wiegt das hübsche Rocailleblättchen und alle Rembrandtpasticcios des Künstlers, die leicht flach und trüb sind, zehnmal auf: hier hat die deutsche Buchgraphik des Dixhuitième etwas wahrhaft Ursprüngliches geboten. (Abb. 79 und 80.)

Man kann in diesem Zusammenhang kaum an Johann Heinrich Ramberg denken. Er gehört allzusehr einem anderen Jahrhundert an. Zunächst zeitlich: er lebte bis 1840. Aber auch ästhetisch: er neigt zu dem besonders unangenehmen



78. Unger: Vignette. Holzschnitt.

79. Schmidt: Der Held in der Familie. Kupferstich. Aus den Oeuvres de Frédéric, Roi de Prusse.

Genrestil der Restaurationsepoche. Seine unsympathische Person tut das übrige. Sie hat nichts von der Rokokofeinheit Chodowieckis und Ösers, Meils und Schmidts. Es war freilich mehr das Unglück als die Schuld dieses nicht unbedeutenden Talents, daß es einem Fürsten Hofnarrendienst zu tun hatte: dem König von England, der dem geborenen Hannoveraner Landesherr und Begönner war. Auch die besten Blätter Rambergs haben etwas von dem unfeinen Auftrag des höfisch lackierten Clowns, von der schnodderigen Gefälligkeit eines Unterhalters von Profession, der nicht immer wählerische Instinkte amüsieren will. (Abb. 81.)

Mannheim und München. Kurfürst Karl Theodor, einer der menschlich und politisch widerwärtigsten Typen des deutschen Absolutismus, war nicht ohne künstlerischen Geschmack; seine unbegrenzte Potentateneitelkeit fand darum auch erfreuliche Wege. Er hielt ein brillantes Orchester, die

80. Schmidt: Der Einzug des Siegers. Radierung. Aus den Oeuvres de Frédéric, Roi de Prusse.

81. Ramberg: Szene aus „Kabale und Liebe“ (Präsident und Hofmarschall).

82. Verhelst: Szene aus Desbillons Aesopii fabulae (Mannheim 1768). Kupferstich.

83. Maler Müller: Titelvignette zu seinem Faust. Radierung.

beste deutsche Bühne, ließ Verschaffelt, den in seiner Art genialen Plastiker des Schwetzinger Gartens, 1757 eine Zeichnungsakademie ins Leben rufen und begründete 1758 ein Kupferstichkabinett. Die Antikensammlung war bemerkenswert, die Gemäldegalerie bedeutend.

Vor der Berufung Verhelsts lag der Mannheimer Kupferstich im argen. Egid Verhelst kam aus München; dem Münchener Hof blieb nun nur noch der Canaletto-Nachahmer Jungwirth und für Bücherzeichen etwa der feine Cuvilliés der Sohn. Verhelst war 1742 geboren und starb 1818 in München. Bevor er die Mannheimer Stelle antrat, ging er zu Wille, um sich einzuschulen. In der Mannheimer Zeit entfaltete der Künstler, der auch im Porträtfach tätig war, eine lebendige Illustratorentätigkeit; ihr danken wir die Blätter zu Desbillons Fabeln, die zum Besten der deutschen Buchgraphik des Jahrhunderts zu zählen sind und durch die intime Erfassung des kleinstädtischen Milieus einen vollkommen spezifischen Charakter erhalten. (Abb. 82.)

84. Maler Müller: Schweine. Radierung.

85. Ferdinand Kobell: Vignette. Radierung.

Die weit genialere Anlage war dem Maler Müller eigen. Friedrich Müller kam 1749 in Kreuznach als Wirtsbub zur Welt. Aus dem mütterlichen Haus, in dem der Knabe helfen mußte, holte ihn ein Gönner heraus; der junge Mensch, der wild zeichnete, kam nach Zweibrücken zu einem Hofmaler. 1769 trat Müller mit einer brillant radierten Tierserie hervor. (Abbildung 84.) Der Mannheimer Hof wurde aufmerksam, und bald war Müller, ein Prachtkerl mit Glutaugen und einem Athletenkörper von feiner Schmiegsamkeit, Liebling sämtlicher Hofdamen und maître de plaisir aller Schäferspiele und Freiluft-theater.

Dann kam eine bardisch-ossianische Periode über ihn. Über sie waren aber auch Anakreontika im Stil Gleims zerstreut, in

86. Ferdinand Kobell: Ein Schäfer im Kornfeld. Kaltnadelradierung.

87. Ferdinand Kobell: Titelvignette. Radierung.

88. Dunker: Fleuron. Radierung.

denen die pfälzischen „Mädcher“ und „Fäuncher“ gar sonderbar herumhüpfen. Der beherrschende Ton jener Jahre blieb eine von robuster Sinnlichkeit strotzende, romantisierende Kraftgenialität, die sich seriös in Dichtungen wie dem „Faust“, der „Genofeva“ und auch burschikos in Lokalszenen wie der „Schafschur“ äußerte. Diesem Zustand, der Überwindung des Rokoko, das die Groteske kaum kannte, gehört die glänzende Titelvignette zum „Faust“ Müllers an. (Abb. 83.) Ein erstaunliches Blatt: akzentuiert persönlich, traditionslos — man möchte an Callot und Gillot denken.

1778 schickte Karl Theodor den Künstler zum Unheil nach Italien. Müller löste sich dort künstlerisch fast ganz auf und endete elend 1825: Cicerone, selber Kuriosum, Konvertit, bizarr und antik — ein Märtyrer eines komplizierten, unorganisierten Geistesreichtums, von dem die literarhistorischen Bemitleider keine Ahnung haben.

Ferdinand Kobell war das vollendete Widerspiel Müllers. Auch in ihm waren realistische Instinkte; allein sie wirkten Beruhigung. Der metaphysische Unterton war nicht dämonisch; er kam ihm still von den sanften Schauern der monddurchglänzten Nacht und aus dem heißen Weben der Sommersonne über den goldgelben Kornfeldern. In diesem Künstler war etwas von Schwind und Richter. (Abb. 86.)

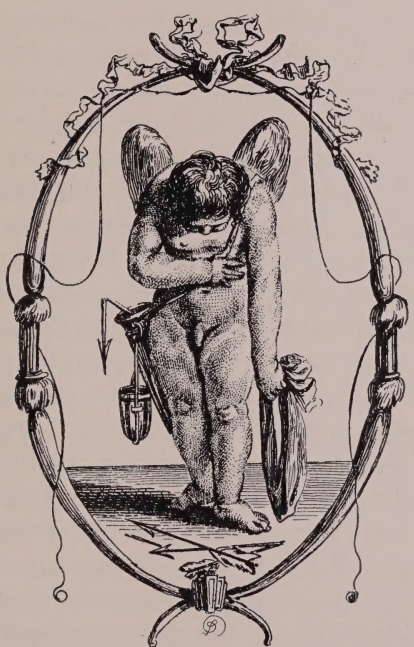
Der Künstler, der 1740 geboren war, wurde von seinem Vater zum Juristen gepreßt. Kobell studierte in Heidelberg, war dann in Mannheim Hofkammersekretär und konnte zuletzt den Kunsttrieb nicht mehr meistern: er ging zu Verschaffelt. Aber der Alte, der vordem dem Sohn gar Arbeiten ins Feuer geworfen hatte, zeigte bösartigen Mißmut. Da griff der Kurfürst ein: 1768 konnte Kobell zu Wille nach Paris reisen. Zu Hause hatte er nur mit Nähnadeln radieren und nur mit Steingewichten drucken können — ein Fall, der an Willes Jugend erinnert. Nun lernte er alle Sublimitäten Willescher Sticheltechnik. Paris selber gab ihm nichts; seine Sympathien waren bei Goyen und Ruysdael — und bei der Mannheimer Rheinebene. Kobell hing mit äußerster künstlerischer Zärtlichkeit an der Vaterstadt und ihrer Gegend.

Nach der Heimkehr passierte ihm die übliche Karriere: er wurde Hofmaler. Eine glückliche Häuslichkeit entschädigte ihn, der ganz pot au feu war, für bittere Erinnerungen an den bornierten Alten. 1793 — im ersten Koalitionskrieg — siedelte er nach München über; 1798 wurde er Direktor der im Lauf der dynastischen Veränderungen und der Feldzüge nach München verbrachten Mannheimer Galerie. Er starb 1799.

Wie die Kunst Boissieus, weist die Kobells schon tief ins neue Jahrhundert: in die Zeit der romantischen Landschaft englischen Stils und in die Welt des paysage intime der Fontainebleauer. Aber das Rokoko wirkte nach: in den Miniaturformaten, der illustrativ-serienmäßigen Darbietung, der vignettistischen Rahmung. (Abb. 85.) In Dingen wie dem Milton-Titel ist noch das ganze Louis Seize. Kobell war gegen die Vergangenheit nie brutal, wie der schon polizeimäßige Dünkel des Klassizismus. Der Stein mit den Rosen und dem Taubenpaar (Abb. 87) trägt uns die versöhnte Stimmung zu, die ein guter alter Grabstein ausstrahlt. Und wenn wir mit Freude sehen, wie im Werk des Meisters sich die Geister Duprés, Daubignys, Rousseaus

ahnungsvoll regen, so schauen wir dennoch mit Wehmut auf dies Epitaphium, das uns meldet, daß das Rokoko gestorben ist. Zittert in dem Blatt des Biedermanns nicht ein Abklang der allgemeinen Erotik des Jahrhunderts? Wir sehen vielleicht das Grabmal einer Frau des Dixhuitième, die viel geliebt hat. Die französische Chanson hat erzählt, wie diese Frau auf ihre ruhigeren Jahre zu erwachen pflegte:

Longtemps après, un matin, toute blanche
Sur l'oreiller aux dentelles de linon,
Se souvenant que ses yeux de pervenche
Ont répondu plus souvent oui que non . . . . .



89. Dunker: Adieu. Kupferstich. Aus les Nouvelles de Marguerite, Reine de Navarre (Bern 1781).

Bibliographie

Allgemeines und Einleitung. Eduard Fuchs: Die galante Zeit. München 1910. Ein wenig nuanciertes Werk mit teilweise künstlerisch sehr rohem Material. — Alexander von Gleichen-Rußwurm: Das galante Europa 1600 bis 1789. Stuttgart 1911. Sehr bemerkenswert. — Edmond et Jules de Goncourt: La Femme au 18ième siècle. Paris (wiederholt). Immer noch das standard-work für die Kultur der Liebe des Jahrhunderts. — Louis Hautecoeur: Le Sentimentalisme dans la peinture française de Greuze à David. (Gazette des Beaux-Arts.) Paris 1909. Vortreffliche Skizzen, die das Ästhetische sozialkulturell orientieren. — Eduard Heyck: Die Frauen des Rokoko. (Velhagen und Klasings Monatshefte.) Leipzig 1907 bis 1908. Behandelt das Verhältnis des Erzbischofs Erthal zu seinen drei Liebsten: zu Danae (Frau von Strauß), zu Lais (Frau von Ferret) und zu Aspasia (Frau von Coudenhoven) und die Beziehungen Erthals zu Heinse, dem Verfasser des Ardinghello. — Carl Justi: Winckelmann. Leipzig 1866 bis 1872. Eine wundervolle Kulturgeschichte der zweiten Jahrhunderthälfte. — Emile Mahé: La Princesse de Lamballe bibliophile. (Gazette des Beaux-Arts.) Paris 1898. Kultur der Lektüre und des Bucheinbandes. — Oscar Netoliczka: Schäferdichtung und Poetik im 18. Jahrhundert. (Vierteljahrsschrift für Literaturgeschichte.) Weimar 1889. Langweilig, doch Material. — Artur Schurig: Das galante Preußen. Berlin 1910. Neudruck sittenhistorischer, speziell pornographischer Dokumente vom Ende des Jahrhunderts. Von tiefergehender Verarbeitung keine Spur. — Theodor Süpfle: Geschichte des deutschen Kultureinflusses auf Frankreich. Gotha. 2. Band 1888. Viel Material. — Maurice Tourneux: Boucher peintre de la vie intime. (Gazette des Beaux-Arts.) Paris 1897. Familienkult.

Die lexikalischen Werke (Andresen, Bartsch, Dumesnil, Heinecken, Leblanc, Meusel, Nagler, Redgrave, Renouvier, Ticozzi usw.) bedürfen nicht ausführlicher Erwähnung, ebensowenig die Allgemeine Deutsche Biographie, das Handwörterbuch der Staatswissenschaften, die Grande Encyclopédie, Wurzbachs Biographisches Lexikon.

Geschichte der Graphik. Stanley Austin: The History of engraving; from its inception to the time of Thomas Bewick. London 1908. Illustriert. Kam mir nicht zu Gesicht. — Baudicour: Le peintre-graveur français au 18ième siècle. Paris 1859—61. — Essai de Bibliographie pratique. Aide-mémoire du libraire et de l'amateur de livres. (16ième à 19ième siècle.) Par un ancien libraire. Paris 1906. War mir nicht erreichbar. — Emanuel Bocher: Les Gravures françaises du 18ième siècle ou Catalogue raisonné des estampes, vignettes, eaux-fortes, pièces en couleur, au bistre et au lavis de 1700 à 1800. Paris. Band 1 (1875) Lawreince; 2 (1875) Baudouin; 3 (1876) Chardin; 4 (1877) Lancret; 5 (1879) Augustin de Saint-Aubin; 6 (1882) Moreau le jeune. Sehr wertvoll. — Henri Bouchot: Le Livre — l'illustration, la reliure. Paris (1886). Gutes Kompendium; schlechte Illustrationen. — Henri Bouchot: L'Ex-libris d'art de la Bibliothèque Nationale. Paris 1897. — Gustave Bourcard: Dessins, gouaches, estampes et tableaux du 18ième siècle. Paris 1893. Sehr wertvolles Katalogwerk mit Beschreibungen und kleinen Biographien. — Gustave Bourcard: A traves cinq siècles de gravures. (1350 à 1903.) Les estampes célèbres, rares ou curieuses. Paris 1904. War mir nicht erreichbar. — Gustave Bourcard: Graveurs et gravures, France et Etranger. Essai de bibliographie. (1540 à 1910.) Paris 1910. Es wäre zu wünschen gewesen, daß dies Buch, anstatt auf Vorzugspapier gedruckt zu werden, die Signatur des Verfassers zu tragen und so auf den sinnlosen Preis von 50 Frank gesteigert zu werden, wissenschaftlich etwas taugte. Die deutsche Literatur zur Graphik ist Bourcard sehr fremd — so nennt er nicht einmal Oettingens großes Chodowiecki-Werk — und wo sie erwähnt wird, da strotzen die Zitate von Druckfehlern. — Bruno Bucher: Geschichte der technischen Künste. Berlin und Stuttgart. 2. Band 1886. Einige Hinweise. — Zu Callot mein Aufsatz in den Sozialistischen Monatsheften. Berlin 1910. Gelegentlich des Werks von Nasse; kleine Bibliographie. — Henri Cohen: Guide

de l'amateur de livres à gravures du 18ième siècle. 5ième édition par le baron Roger Portalis. Paris 1887. Mit Ergänzungsband von Crottet: Supplément à la 5ième édition usw. Amsterdam 1890. Das heuristische Grundwerk; eine eminente Arbeit; auch gute Einleitung. — Lady Emilia Dilke (Madame Pattison): French painters of the 18th century. London 1899. Gegenstück zum folgenden Werk. — Lady Emilia Dilke: French engravers and draughtsmen of the 18th century. London 1901. Das Werk einer tüchtigen Kunstphilologin, ziemlich reizlos. — Georges Duplessis: Histoire de la gravure en France. Paris 1861. Immer noch lesbares Grundwerk. — Georges Duplessis: Essai de bibliographie contenant l'indication des ouvrages rélatifs à l'histoire de la gravure et des graveurs. Paris 1862. Noch brauchbar. — Albert Fischer und Wilibald Franke: Das Kupferstichkabinett. Nachbildungen von Werken der graphischen Kunst vom Ende des 15. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Berlin 1897 bis 1901. Wichtiges Bildwerk; viel Dixhutième. — Edmond et Jules de Goncourt: L'Art du 18ième siècle. Paris (wiederholt). Enthält: Watteau, Boucher, die Saint-Aubins, Gravelot, Cochin, Eisen, Moreau, Debucourt, Fragonard, Prudhon. Das unübertroffene Grundwerk über die französische Kunst des 18. Jahrhunderts. Die den Goncourts eigene Verbindung intimster Philologie mit feuilletonistischer Leichtigkeit. Die Artikel in der Gazette des Beaux-Arts sind Vorarbeiten. Deutsche Ausgabe: Stecher und Maler des achtzehnten Jahrhunderts. Von Paul Prina herausgegeben. Berlin 1910. Deutsche Teilausgabe bei Zeitler 1910. — Henri Houssaye: Le Livre illustré. (Revue des Deux Mondes, 24. Band.) Paris. Knapper Abriß ohne Bilder. — Paul Kristeller: Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905. Mit Bildern. Ausgezeichnetes Handbuch; geschichtlich erschöpfend und von persönlich empfundenem Urteil, auch angenehm geschrieben. — Theodor Kutschmann: Geschichte der deutschen Illustration. Goslar und Berlin 1900. Unbedeutend. — Friedrich Lippmann: Der Kupferstich. Berlin 1905. Illustriert; sehr gutes kleines Lehrbuch. — Carl von Lützow: Geschichte des deutschen Kupferstichs und Holzschnitts. Berlin 1891. Durch Kristeller im ganzen überholt. — F... Meunié: Bibliographie de quelques almanachs illustrés des 18ième et 19ième siècles. Paris. Kam mir nicht zu Gesicht. — M...

Michel: La Reliure française depuis l'invention jusqu'à la fin du 18ième siècle. Paris 1880. Kam mir nicht zu Gesicht. — Renée Pingrenon: Les Livres ornés et illustrés en couleurs depuis le 15ième siècle. Paris 1903. Das Werk war mir nicht erreichbar. — Roger de Portalis: Les Dessinateurs d'illustrations au 18ième siècle. Paris 1877. Großes, wichtiges Katalogwerk. — Roger de Portalis et Henri Beraldi: Les Graveurs du 18ième siècle. Paris 1880 bis 1882. Neben Cohen grundlegendes Werk: ausgiebige Biographien und gründliche Kataloge. — Roger de Portalis: Les Graveurs-amateurs du 18ième siècle. Paris 1882. Das seltene Werk kam mir nicht zu Gesicht. — Louis Radiguer: Maîtres imprimeurs et ouvriers typographes 1470 bis 1903. Paris 1903. War mir nicht erreichbar. — E . . . Rahir: Guide sommaire à travers les livres anciens les plus estimés et les principaux modernes. Paris 1907. War mir nicht erreichbar. — Léon Rosenthal: La Gravure. Paris 1909. Für außerfranzösische Verhältnisse wertlos, sonst gut. Illustriert. — Hans Wolfgang Singer: Geschichte des Kupferstichs. Magdeburg und Leipzig 1895. Sehr gutes Kompendium mit Bildern. Auch für die Geschichte der graphischen Techniken wichtig. — J . . . E . . . Wessely: Die französischen Illustratoren des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1880. Brauchbare, doch unvollkommene Übersicht. — J . . . E . . . Wessely: Geschichte der graphischen Künste. Leipzig 1891. Reizlos, doch nützlich. — Soeben wird ein Subskriptionswerk angezeigt: Die galanten Stecher des achtzehnten Jahrhunderts in Frankreich. (Verlag?) Preis 125 Mark. Das Werk enthält die äußersten Erotica.

Spezialdarstellungen. Georges Duplessis: Les Audrans. Paris et Londres 1892. Gediegen. — Fritz Steinhäusser: Augsburg in kunstgeschichtlicher, baulicher und hygienischer Beziehung. Augsburg 1902. Material; ziemlich roh. — The Bartolozzi drawing book usw. Reprint of the edition of 1793. Sands 1900. War mir nicht erreichbar. — Herbert Baily: Francesco Bartolozzi. London 1908. War mir nicht erreichbar. — Henri Bouchot: Baudouin peintre religieux. (Gazette des Beaux-Arts.) Paris 1897. — Georg Keil: Katalog des Kupferstichwerks von Johann Friedrich Bause. Leipzig 1849. — Henry Harrisse: Louis-Léopold Boilly. Paris 1898. Schöne, gut ausgestattete Monographie mit Katalog. — Henri Vienne: Antoine Borel. (Revue universelle

des Arts.) Paris 1863. — Comte Caylus: La vie d'Edme Bouchardon. Paris 1762. — Bouchardon, Boucher, Demarteau, Huet: photolithographische Reproduktionen ihrer interessantesten Kupferstiche. Berlin 1886. War mir nicht erreichbar. — A . . . Michel: Boucher, sa vie, son oeuvre, son temps. Paris 1907. Gut. — Gustave Kahn: Boucher in l'Art et le Beau Heft 6. — Edmond et Jules de Goncourt: Le Comte de Caylus. (Portraits intimes.) Paris 1858. Glänzende Studie. — S . . . Rocheblave: Essay sur le comte de Caylus. Ich konnte die Arbeit nicht feststellen. — Zu Chodowiecki mein Aufsatz in den Sozialistischen Monatsheften. Berlin 1910. Dort Bibliographie. — S... Rocheblave: Les Cochin. Paris et Londres 1893. Sehr gut. — Maurice Fénaille et Maurice Vaucaire: L'Oeuvre gravée de Philibert Debucourt. Paris 1899. Sehr wichtiges Grundwerk. Rezension in der Gazette des Beaux-Arts 1900 Seite 82 ff. — Ein Essay über Debucourt von Bouchot in l'Art 1902 und ein Essay von Ralph Newill über denselben Künstler in the Connoisseur 1902 war mir nicht zugänglich. — Eduard Chmelarz: Die farbigen Kupferstiche des achtzehnten Jahrhunderts. (Bayrische Gewerbezeitung.) München 1892. Kurze, klare Geschichte der polychromen Graphik. Chmelarz behandelt Leblon und seinen Schüler Gautier-Dagoty, dann Demarteau, den Erfinder der einfarbigen und bunten Crayonmanier, der Handzeichnungen Bouchers wiedergab, die Punktierstecher, Leprince, den Erfinder der polychromen Aquatinta, auch seine deutschen Nachahmer Johann Gottlieb und Katharina Prestel — über die übrigens Pallmann eine kleine Spezialstudie erscheinen ließ —, dann François Janinet, den Erfinder der zur Reproduktion von Gouachen und Aquarellen geeigneten Lavisätzung, die mit ätzendem Pinsel, fast ohne Staubkorn und Nadel arbeitet, endlich den vollendeten Buntgraphiker Debucourt. — Johann Baptist Janku: der Farbenstich. Halle 1899. In der Hauptsache technologisch, weniger kunsthistorisch. — In diesem Zusammenhang sei kurz der Werke von Micha und von Leymarie über Gilles Demarteau gedacht. — J . . . F . . . Linck: Monographie der von C. W. E. Dietrich radierten . . . malerischen Vorstellungen. Berlin 1846. Mit Biographie. — Friedrich Schlie: Der Herzog Christian Ludwig II. und der Maler Dietricy. (Repertorium für Kunstwissenschaft.) Berlin und Stuttgart 1886. — John Flaxman: Zeichnungen zu Sagen des klassischen Alter-

tums. (Neu) im Inselverlag 1910. — Zu Fragonard mein Aufsatz in den Sozialistischen Monatsheften. Berlin 1909. Mit Bibliographie. — Gazette des Beaux-Arts 1881, Seite 103 und Seite 534 ein Rezensent sehr günstig über „Les vingt estampes de Fragonard et Touzé, dessinées pour l'édition de Didot, 1795, des Contes de Lafontaine, réduites et gravées à l'eau-forte, par de Mare" und über „Trente-trois estampes pour les oeuvres de Molière, composées par Boucher, réduites etc.". Beides Paris 1881. Ich konnte die Werke nicht erreichen. — Zu Freudeberger mein Aufsatz in der Züricher Post Dezember 1910. — Paul Seidel: Die Berliner Kunst unter Friedrich Wilhelm I. (Lützows Zeitschrift.) 1888. — Paul Seidel: Friedrich der Große und die französische Malerei seiner Zeit. Berlin 1897. — Heinrich Wölfflin: Salomon Gessner. Frauenfeld 1889. Mit Bildern. Eine außerordentliche Arbeit. — Daniel Webb: Untersuchungen des Schönen in der Mahlerey. Zürich 1766. Zur Analyse Gessners. Die typische Polemik gegen den „Zwerggeist" der Boucher und Vanloo. Ein Freund Webbs, der das Wort erhält, protestiert andererseits gegen Michelangelo: „er hätte leicht meinen Geschmack verwildern können". Auch die „täuschende Karnation des großen Tizian" ist ihm verdächtig. Seine Ideale sind Raffael und Mengs, der die Mäcene vor „Landschaften und anderen Kleinigkeiten" warnt. Die Niobe der Villa Medici bringt den Freund Webbs zu dieser Apostrophe: „Es ist dir vergönnt, Jüngling! Atme bey diesem Anblick tiefer herauf! Genieße einer reinen Wohllust, und kröne deinen Genuß mit dem stillen Wunsch, eine Gattin zu finden, die diesen Mädchen gleich sey." Es ist die Ästhetik Diderots: man soll mit der Antike bürgerlich verheiratet sein. Natürlich erscheint der „gemeine Haufe der Menschen, der mehr mit den Sinnen anschaut, betastet usw., als mit dem Verstand überlegt", als verächtlich. Das ist der Tod der blühenden Sinnlichkeit der Rokoko. — Antony Valabrègue: Gillot. (Gazette des Beaux-Arts.) Paris 1899. — Wilhelm von Knobelsdorff: Georg Wenceslaus von Knobelsdorff. Berlin 1861. — Frauenholz: Oeuvres complètes de Ferdinand Kobell. Nürnberg 1809. — Stefan von Stengel: Kobell. Nürnberg 1822. — Franz Kugler: 178 Blätter Ferdinand Kobells. Stuttgart 1842. — Ernst Jaffé: Josef Anton Koch. Innsbruck 1905. — A... Hédé-Hauy: Les Illustrations des Contes de Lafontaine. Paris 1894. Eugène Lévèque: Iconographie

des Fables de Lafontaine, de la Motte, Dorat, Florian. Paris 1894. Diese Werke waren mir nicht erreichbar. — Henri Vienne: Lafrensen. (Gazette des Beaux-Arts.) Paris 1869. — Edmond et Jules de Goncourt: Lebas. (Portaits intimes.) Paris 1858. Feine Studie. — Max Oeser: Geschichte der Kupferstecherkunst zu Mannheim im 18. Jahrhundert. Leipzig 1900. Gut. — Josef August Beringer: Kurpfälzische Kunst und Kultur im 18. Jahrhundert. Freiburg i. B. 1907. Sehr geschmackvolle Studien. — Eugen Stollreither: Johann Christian von Mannlich, ein deutscher Maler und Hofmann. 1910. Zur Geschichte des Malers Müller, dessen Lehrer Mannlich war. — F . . . L . . . Hoffer: Verzeichnis sämtlicher Titelkupfer und Vignetten Johann Wilhelm Meils. Berlin 1809. — Adrien Moureau: Les Moreau. Paris et Londres. Sehr gut. — Georges Lafenestre: Un Livre de Dessins par Moreau le jeune. (Gazette des Beaux-Arts.) Paris 1888. Der Aufsatz behandelt ein 1888 aus dem Münchener Buchhandel nach Paris gekommenes Skizzenbuch. — Henri de Chennevières: Les Dessins d'étude et de décoration de Moreau le jeune. (Revue des Arts décoratifs.) Paris 1888. — Pierre de Nolhac: L'Avènement de Louis Seize et de Marie-Antoinette. Dessin inédit de Moreau le jeune. (Gazette des Beaux-Arts.) Paris 1903. — Zur Entwicklung der realistischen Landschaft im 18. Jahrhundert meine Aufsätze über Georges Michel in der Münchener Post vom Juni 1910, das Buch von Alfred Sensier über Michel, Paris 1873, und der Essay von Prosper Dorbec: Les premiers Peintres du paysage parisien (Gazette des Beaux-Arts), Paris 1908, in dem die Entwicklung von Louis-Gabriel Moreau bis ins 19. Jahrhundert geführt wird. — Bernhard Seuffert: Maler Müller. Berlin 1877. Grundlegend. — C . . . Guéry: Michel Odieuvre. Brionne 1900. War mir nicht erreichbar. — Johann Gottfried Seume: Über Oeser. In Wielands teutschem Merkur. 1799. Band 2, Seite 152 bis 159. — Eine realistische Gesellschaftsszene von Oudry in der Gazette des Beaux-Arts 1907, Seite 161. — Jakob Hoffmeister: Johann Heinrich Ramberg. Hannover 1877. Biographie und Katalog. — Grote: Rambergs Illustrationen zu Goethes Hermann und Dorothea. Berlin 1889. — L . . . Riegel: Johann Heinrich Ramberg. Freiburg i. B. 1889. — Stillfried, Graf: Leben und Kunstleistungen des Malers und Kupferstechers Georg Philipp Rugendas und seiner Nach-

kommen. Berlin 1879. — Adrien Moureau: Les Saint-Aubin. Paris et Londres 1894. Sehr gut. — Casimir Stryienski: Le Salon des 1761, d'après le catalogue illustré par Gabriel de Saint-Aubin. (Gazette des Beaux-Arts.) Paris 1903. Hochinteressant. — Zu Gabriel auch mein Aufsatz, der im Lauf des Jahres 1912 im „März" erscheint. — David Jacoby: Georg Friedrich Schmidts Werke. Berlin 1815. — J... E... Wessely: Georg Friedrich Schmidt. Hamburg 1887. Katalogwerk. — Cent Dessins de Watteau gravés par Boucher. Précédés d'une préface de Paul Mantz. Paris 1892. Schönes Album nach dem bekannten Werk, das Julienne nach Watteaus Tod edieren ließ. — Handzeichnungen Watteaus. 55 ausgewählte Blätter, herausgegeben von Cornelius Gurlitt. Berlin 1909. — L'Oeuvre de Weirotter. Paris 1775. War mir nicht erreichbar. — Charles Leblanc: Catalogue de l'oeuvre de Wille. Leipzig 1847. Mit Biographie. — Mémoires et journal de Jean-Georges Wille. Publiés par Georges Duplessis etc. Paris 1857. Außerordentlich charakteristisch für den kulturellen Habitus der Pariser Stecher von damals und höchst unterhaltend.

Verzeichnis der Abbildungen

Seite

Titelbild: Fragonard, Der Kuß 2
Watteau, Bonjour 11
Gaucher, Madame Dubarry 17
Oudry, Eine junge Witwe 20
Oudry, Feldmaus und Stadtmaus 21
Gillot, Vignette (Baumschule) 22
Gillot, Vignette (Schmetterling) 23
Boucher, Kopfleiste (Putten) 25
Boucher, Szene aus den „Précieuses ridicules“ 27
Moreau le jeune, Lebas 31
Wille, Porträt des Marquis de Marigny 33
Gravelot, Festmahl 34
Gravelot, Le bon Mari 35
Gravelot, Beichtszene 36
Gravelot, Szene aus Corneilles Théâtre 37
Eisen, La Courtisane amoureuse 39
Eisen, Vignette 40
Eisen, Vignette 41
Eisen, Le Délire 42
Desrais, Liebesszene 43
Papillon, Finalstock 45
Choffard, La Victoire 46
Bouchardon, Karpfenhändlerin 47
Caylus, Voltaire 48
Gabriel de Saint-Aubin, Der Salon von 1753 49
Gabriel de Saint-Aubin, Narcissus 51
Gabriel de Saint-Aubin, Skizze aus einem Ausstellungskatalog 53
Gabriel de Saint-Aubin, Rousseau am Schach 54
Boissieu, Katzen 55
Baudouin, Die Brautnacht 57
Lafrensen, Le Restaurant 59

Seite
Freudeberger, Szene aus dem Heptameron 60
Freudeberger, Lever 61
Augustin de Saint-Aubin, Konzert 63
Marillier, Titelvignette 65
Marillier, Versuchung eines Eremiten 66
Marillier, Josef und Potiphar 67
Cochin fils, Einzug Heinrichs IV. in Paris 68
Cochin fils, Mars und Venus 69
Moreau le jeune, In family ways 71
Moreau le jeune, Venus 72
Moreau le jeune, La Toilette de la Reine 73
Moreau le jeune, Pygmalion und Galathea 74
Saint-Quentin, Szene aus Beaumarchais' „Figaro“ 75
Monnet, Szene aus Voltaires „Romans et Contes“ 76
Quéverdo, Szene aus „Les Malheurs de l'inconstance“ . . 77
Borel, Szene aus Berquins „L'Ami des enfants“ 79
Fragonard, Szene aus Lafontaines „Contes et Nouvelles“ . . 81
Boilly, Liebesszene im Revolutionsstil 83
Prudhon, Illustration aus Longus: Daphnis und Chloë . . . 84
Lebarbier, Kain und seine Familie 85
Monsiau, Szene aus Sternes „Voyage sentimental“ 87
Debucourt, Promenade im Garten des Palais Royal 1793 . . 89
Duplessi-Berteaux, Arbeitertypen 90
Geßner, Vignette (Garten) 91
Geßner, Puttenvignette 93
Geßner, Illustration zur Idylle „Der erste Schiffer“ 95
Merz, Putten 96
Goetz, die Schrecken des Kriegs 97
Rugendas, Georg Philipp, Gefechtszene 98
Preisler, Johann Martin, Buchtitel 99
Hagedorn, Radierungen 102
Zingg, Randeinfall 103
Öser, Puttenvignette 103
Dietericy, Hollandistische Landschaft 103
Nathe, Titelvignette 104
Zeisig genannt Schenau, Achetez mes petites eaux-fortes . . 105
Bause, Merkur in einer Liebesszene 107
Geyser, Dame 108
Geyser, Kavalier unterm Sternenhimmel 109
Brand, Kupferstichhändler 110
Brecheisen, Vignette 111
Weirotter, Hollandistische Landschaft 111
Knobelsdorff, Parkszene 113

Seite
Chodowiecki, Der Tanz (Geschmack und Ungeschmack) . 114
Meil, Johann Wilhelm, Kavalier in Konversation mit einem Kleiderstock 115
Meil, Johann Wilhelm, Kavalier 116
Rode, Vignette (Putten mit Eber) 117
Unger, Vignette (Bär) 117
Schmidt, Der Held in der Familie 118
Schmidt, Der Einzug des Siegers 119
Ramberg, Szene aus „Kabale und Liebe“ 119
Verhelst, Szene aus Desbillon: Aesopii fabulae 120
Maler Müller, Titelvignette zu seinem „Faust“ 121
Maler Müller, Schweine 122
Kobell, landschaftliche Vignette 123
Kobell, Ein Schäfer im Kornfeld (Leiste) 123
Kobell, Titelvignette zu Milton 124
Dunker, Fleuron 125
Dunker, Adieu 127

Verzeichnis der wichtigsten behandelten Künstler

Bartolozzi, Francesco 82.
Baudouin, Pierre-Antoine 56ff.
Bause, Johann Friedrich 106ff.
Boilly, Louis-Léopold 82ff.
Boissieu, Jean-Jaques de 54ff.
Borel, Antoine 80.
Boucher, François 25ff.
Brand, Friedrich 108.
Brand, Johann Christian 108.
Brecheisen, Joseph 108.
Caylus, Anne Claude Philippe de Tubières, Graf von 45ff.
Chodowiecki, Daniel 114ff.
Choffard, Pierre-Philippe 44ff.
Cipriani, Giovanni Battista 82.
Cochin (Sohn), Charles-Nicolas 68ff.
Coypel, Charles-Louis 18.
Debucourt, Philibert 88.
Desrais, Jean-Baptiste 43.
Dietrich (Dietericy), Christian Wilhelm Ernst 101ff.
Dunker, Baltasar 62.
Duplessi-Berteaux, Jean 90.
Eisen, Charles-Dominique-Joseph 39ff.
Fragonard, Jean-Honoré 80ff.
Freudeberger, Sigmund 58ff.
Gaucher, Charles-Etienne 16.
Geßner, Salomon 90ff.
Geyser, Christian Gottlieb 107ff.
Gillot, Claude 19ff.
Goetz, Gottfried Bernhard 98.
Gravelot, Hubert Bourguignon dit 34ff.
Hagedorn, Christian Ludwig 101ff.
Haid, Jakob 97.
Knobelsdorff, Hans Georg Wenceslaus von 112ff.
Kobell, Ferdinand 126ff.
Lafrensen, Nicolas 58.
Lebarbier 87.
Lebas, Jaques-Philippe 28ff.
Mallet 58.
Marillier, Pierre-Clément 66ff.
Meil, Johann Wilhelm 116ff.
Merz, Johann Georg 98.
Monnet, Charles 79.
Monsiau, Nicolas-André 87ff.
Moreau le jeune, Jean-Michel 74ff.
Müller, genannt Maler Müller, Friedrich 123ff.
Nathe, Christoph 104.
Oeser, Adam Friedrich 102ff.
Oudry, Jean-Baptiste 18ff.
Papillon, Jean-Michel 44.
Picart, Bernard 17.
Picart, Etienne 17.
Preisler, Johann Martin 100.
Prudhon, Pierre-Joseph 86.
Quéverdo, François-Marie-Isidore 79.
Ramberg, Johann Heinrich 117ff.
Riedinger, Johann Elias 98.
Rode, Bernhard 116.
Rugendas, Georg Philipp 98.
Saint-Aubin, Augustin de 62ff.
Saint-Aubin, Gabriel de 50ff.
Saint-Quentin 18ff.
Schmidt, Georg Friedrich 117.
Schmutzer, Johann Mathias 108.
Troy, Jean-Baptiste 18.
Unger, Johann Friedrich 116.
Verhelst, Egid 121.
Watteau, Antoine 23ff.
Weirotter, Franz Edmund 108.
Wille, Johann Georg 30ff.
Zeisig, genannt Schenau, Johann Eleazar 106.
Zingg, Adrian 104.

Bücher über Kunst / Verlag R. Piper & Co., München

Bruegel: Der Krieg der Magern gegen die Dicken

Bücher von Wilhelm Hausenstein:

Der Bauernbruegel. Mit 66 Abbildungen nach Gemälden, Kupferstichen und Zeichnungen. 2. Aufl. Vermehrt durch ein Vorwort: Bruegel der Belgier. Gebunden M. 6.—.

Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker. Große Ausgabe. Mit mehr als 700 Abbildungen, darunter 70 Tafeln in Tonätzung, Gravüre und Farbendruck. Einbandzeichnung von Paul Renner. 675 Seiten. Gebunden M. 30.—.

Das Werk kann von Herbst 1916 an auch in zwei selbständigen Bänden, welche einzeln käuflich sind, bezogen werden:

I. **Die Kunst und die Gesellschaft.** Eine Soziologie der Kunst als Soziologie der Darstellung des menschlichen Körpers. 300 Seiten mit 290 Abbildungen. Gebunden M. 14.—.

II. **Der Körper des Menschen in der Geschichte der Kunst.** 400 Seiten mit 410 Abbildungen. Gebunden M. 18.—.

Der nackte Mensch in der Kunst. Kleine Ausgabe. Mit 152 Abb. 11.—15. Tausend. Vermehrt um ein Nachwort. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Bettler. Holzschnitt von 1471 aus Worringer: Altdeutsche Buchillustration

Bücher von Wilhelm Worringer:

Abstraktion und Einfühlung. Vierte, um einen Anhang vermehrte Auflage. Geheftet M. 3.—, gebunden M. 4.—.

Formprobleme der Gotik. Mit 25 Tafeln nach Bauwerken, Skulpturen und Gemälden. 2. Auflage. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 7.—.

Die Gotik ist die Kunst des nordischen Menschen und steht in prinzipiellem Gegensatz zur Klassik der südlichen Völker. Sie beruht auf einem anders gerichteten Kunstwollen.—Worringer weist die heimliche Gotik der frühnordischen Ornamentik nach und stellt in großzügiger Darstellung die Geschichte des Kampfes zwischen Gotik und Klassik vor Augen.

Die Altdeutsche Buchillustration. Mit 105 Abbildungen nach Holzschnitten und handkoloriertem Holzschnitt auf dem Einband. Geb. M. 7.—.

Das Buch schildert das Herauswachsen des illustrierten Buches aus der Kunst der mittelalterlichen Miniaturen und aus den Blockbüchern. Die Entwicklung gipfelt in den großen deutschen Meistern Albrecht Dürer, Burgkmair, Schäuffelin, Baldung-Grien, Urs Graf, Hans Weiditz und Hans Holbein.

Lukas Cranach. Mit 63 Abbildungen nach Gemälden, Zeichnungen und Holzschnitten. Gebunden M. 4.—.

Renoir: Zeichnung zu den Badenden Mädchen

Bücher von Julius Meier-Graefe:

Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. Zweite, umgearbeitete und ergänzte Auflage. Mit mehr als 600 Abbildungen. In drei Bänden zum Preise von je M. 20.— in Halbleinen, M. 22.— in Halbfranz. Oder in 10 Lieferungen zum Preise von M. 5.—. Bisher erschienen zwei Bände, resp. sechs Lieferungen.

Hans von Marées. Drei Bände. Band I: Biographie; Band II: Katalog mit 500 Abbildungen in Autotypie, Lichtdruck, Gravüre und Farbendruck; Band III: Briefe. M. 75.—, Luxusausgabe M. 200.—. Museumsausgabe M. 800.— vergriffen.

Hans von Marées. 3. Tausend. 60 meist ganzseitige Abbildungen. Geb. M. 5.—.

Eduard Manet. 3. Tausend. 200 Abbildungen. Gebunden M. 8.—.

August Renoir. 3. Tausend. 150 Abbildungen. Gebunden M. 5.—.

Paul Cézanne. 4. bis 6. Tausend. 54 Abbildungen. Gebunden M. 3.—.

Vincent van Gogh. 4. bis 6. Tausend. 50 Abbildungen. Gebunden M. 3.—.

Camille Corot. 3. Tausend. 70 Abbildungen. Gebunden M. 5.—.

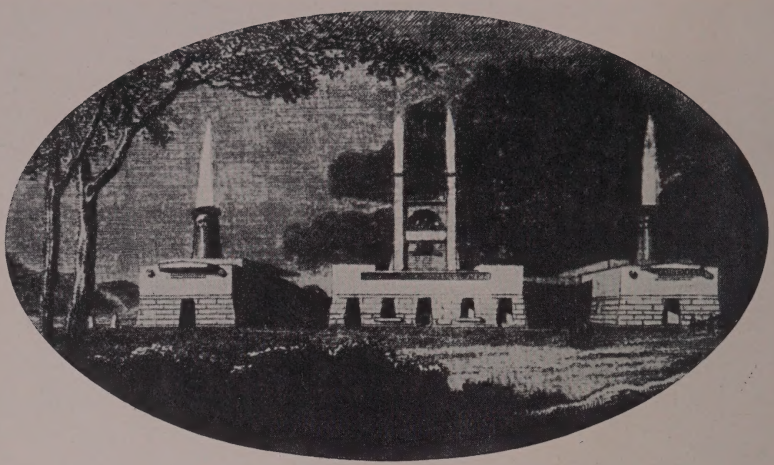
Eugen Delacroix. Beiträge zu einer Analyse. Mit 150 Abbildungen, dem Faksimile eines Briefes und des Testamententwurfs. Geh. M. 26.—, geb. M. 30.—.

Der Fall Bœcklin und die Lehre von den Einheiten. Geh. M. 3.—, geb. M. 4.—.

Der junge Menzel. Zweite Auflage mit sehr vermehrten Abbildungen. Geheftet M. 8.—, gebunden M. 10.—.

William Hogarth. 47 Abbildungen. Gebunden M. 4.—.

Die großen Engländer. Gainsborough — Reynolds — Wilson — Turner — Constable — Whistler. Mit 66 Abbildungen. Geheftet M. 8.—, gebunden M. 10.—.



Gilly: Entwurf für Hochöfen

Bücher von Moeller van den Bruck:

Der Preußische Stil. Mit 34 Tafeln. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 7.50.

Inhalt: Genesis.—Vineta.—Brandenburg.—Königsberg.—Schlüter.—Zopf. Potsdam.—Stil.—Gilly.—Monumentalität.—Berlin.—Idylle.—Deutschland.

Der Verfasser weist die vollendete Stileinheit aller preußischen Erscheinungen nach. Er zeigt die Voraussetzungen auf, unter denen Preußens große Taten, wie Preußens große Männer: Könige, Feldherren, Philosophen, Künstler möglich waren. Die Tafeln stellen künstlerische Höhepunkte des preußischen Stils dar: von der märkischen Backsteingotik über Schlüter, Gilly, Schadow, Schinkel bis Peter Behrens.

Die Italienische Schönheit. Mit mehr als 100 Abbildungen. Einband von Paul Renner. Geheftet M. 12.—, gebunden M. 15.—.

Inhalt: Schönheit.—Das etruskische Erbe.—Das Rom der Caesaren.—Der Kampf um Italien.—Die ersten Christen.—Das byzantinische Zwischenreich.—Die ersten Germanen.—Das maurische Märchen.—Der Sieg von Pisa.—Der fränkische Einbruch.—Das Licht aus Assisi.—Der Kult von Siena.—Die Ballade von Verona.—Die italienische Erneuerung.—Feste in Vesten.—Umbrische Erde, Toskanischer Geist.—Der Hof von Ferrara.—Die Kultur in Florenz.—Das Rom der Päpste.—Der Rausch von Venedig.—Die italienische Diaspora.

Eine jede Zeit hat bis jetzt ihre besondere Stellung zu der italienischen Kunst gehabt: mit der Auffassung des künstlerischen Schaffens ändert sich auch regelmäßig die Auffassung Italiens. Dieses Buch will die Stellung des modernen Künstlers oder Kunstfreundes zu Italien begründen helfen.

Jos. Strzygowski, Wien: „Das Buch sollte Freunde der Kunst in die Ferien begleiten. Es regt zum Nachdenken in der Richtung an, in welcher Weise wir, übersättigt vom Naturalismus, suchend nach einem neuen Stil, einer neuen Schönheit, die ersehnte Kunst — ähnlich, aber unabhängig von den Italienern — finden könnten, jene Kunst, die in den Formen nie gesehen und im Geiste doch urvorhanden ist.“

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01635 3209